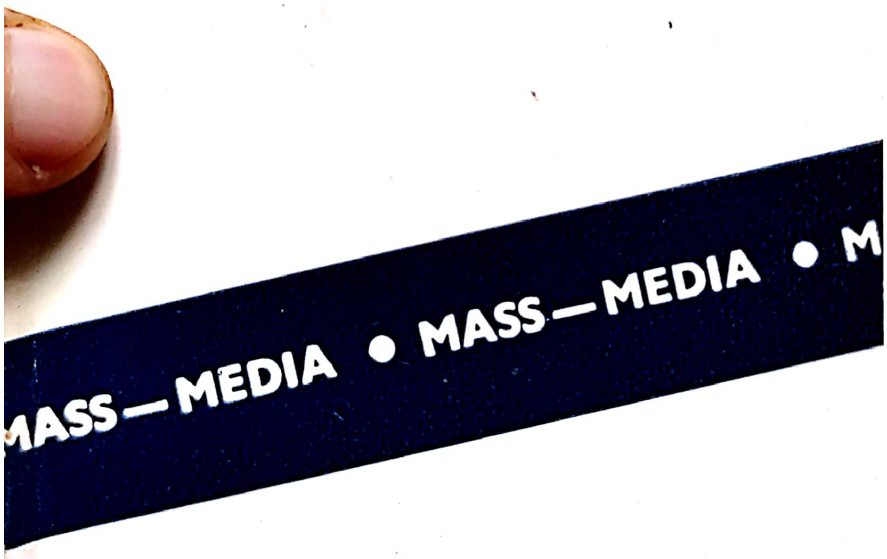
Scanned with OKEN Scanner

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
TEA PREDA



COPERTA
« Greta Garbo »
— un mit al secolului —

Intervenție la o grafică de
MILTON GLASER

Scanned with OKEN Scanner

Secolul 20

REVISTĂ DE SINTEZĂ

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

LITERATURĂ UNIVERSALĂ — ARTE — DIALOGUL CULTURILOR

Colegiul redacțional:
DAN HĂULICĂ redactor-șef, ION HOBANA, VASILE NICOLESCU,
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ, ALEXANDRU BACIU, GEO ȘERBAN, ANDREI BREZIANU

267-268-269

3-4-5 ● 1983

SUMAR

MASS-MEDIA

Secolul 20 : **Mass-Media și vitalizarea culturii umaniste**

MARSHALL McLUHAN

MARSHALL McLUHAN: *Înțelegerea mediilor de comunicare*, în românește, cu o notă de George Chiriță: *Biograful electric* ● 7

McLUHAN ȘI POST McLUHAN

ENRICO BARAGLI: *Ceea ce rămîne din Marshall McLuhan*, în românește de Florian Potra ● 19

McLUHAN PRO ȘI CONTRA

UMBERTO ECO: *Video, ergo sum*, în românește de Andrei Ionescu ● 29
HENRI WALD: *Mass-media* ● 37
CARLO BERNARDINI: *Nouvelle cuisine* și *Grande Bouffe*, în românește de Florian Potra ● 43
ETIENNE BARILIER: *Televiziunea*, în românește, cu o prezentare de Jean Grosu ● 46
PAUL CORNEA: *Comunicațiile de massă și sensul culturii* ● 52

Scanned with OKEN Scanner

ARRABAL: *Parabola omului cu șapte fii*, în românește de Tea Preda

VLADIMIR VÎSOȚKI: *Dialog în fața televizorului*, poem, în românește, cu o prezentare de Madeleine Fortunescu

ENRICO FULCHIGNONI
CIVILIZAȚIA IMAGINII

ENRICO FULCHIGNONI: *Magie veche și modernă a imaginilor; « Prezența » imaginilor; Gradele realității și evaziunea în imaginar; Delir și credință; « Piramida realului » a lui Janet; Frica în cinematograf*, în românește de Tea Preda ● 61

RENÉ BERGER
MASS-MEDIA LA RĂSPÎNTIE

RENÉ BERGER: *Între meduză și cosmocefal; Televiziunea și noi. Teletropism; Televiziune și creativitate*, în românește de Sofia Oprescu ● 82
JEAN-MICHEL HENRY: *Efectul Berger* ● 100
ABRAHAM MOLES: *Despre funcțiile criticului de artă*, în românește de Alexandru Baciu ● 104
DANY BLOCH: *Arta video*, în românește de Alina Ledeanu ● 110
GERARD MENDEL: *Video-acțiune și pseudo-transparență socială* ● 116
LIVIU OPRESCU: *Mass-media, — o direcție culturală* ● 118

NICOLAS SCHÖFFER
TEORIA OGLINZILOR

NICOLAS SCHÖFFER: *Proiectul; Lumina și umbra; Cum?; Cele două prelungiri; Carbonul 14; Timpul negativ și timpul pozitiv; În căutarea codurilor*, în românește de Alexandru Baciu ● 128

GEORGES CHARBONNIER: *Lumina ca eveniment*. Note despre pictorul Jean Allemand, în românește de Cristina Hăulică ● 136

MIHAI ISPIR: *Imagine și comunicare* ● 145

FILM
ACCES LA CULTURĂ ȘI INSTRUMENT DE CREAȚIE

ANDRÉ DELVAUX: *Dieric Bouts*, imagini și scenariu, în românește de Cristina Hăulică
DAN HĂULICĂ: *Filmul de artă între cultură și viață*
TITUS LEBER: *Anima, Simfonia fantastică, între Berlioz și Duchamp*, în exclusivitate pentru « Secolul 20 », în românește de Tea Preda

Scanned with OKEN Scanner

DUELUL REALITĂȚII CU FICȚIUNEA
DÉRY TIBOR

DÉRY TIBOR: *Reportaj imaginar de la un festival pop american*, selecția fragmentelor și traducerea, Eva Lendvay ● 161
GEO ȘERBAN: *Concret și parabolă* ● 174
BOROS ZOLTÁN: *Spectacolul* ● 176
UNGVÁRI TAMÁS: *Semnificațiile imaginarului*, în românește de Eva Lendvay ● 179

ACTORUL MULTIPLICAT
KLAUS KINSKI

ALEXANDRU AL. ȘAHIGHIAN: *Kinski — destin și happening* ● 183
Eu, idol și serv, fragmente din autobiografia actorului Klaus Kinski, în românește de Alexandru Al. Șahighian ● 187

RUPTURĂ ȘI CONTINUITATE
ÎN RELAȚIA TEXT-POEZIE

RADU R. ȘERBAN: *Trubadurii evului 20* ● 207
Texte: GEORGE BRASSENS, BOB DYLAN, JOHN LENNON, PAUL McCARTNEY, LEONARD COHEN, în românește de Radu R. Șerban ● 213

VARIAȚIUNI

JULIÁN MARÍAS: *Schimbările tehnice în comunicarea umană*, în românește de Andrei Ionescu ● 228
MILTON GLASER, imagini din creația graficianului american, cu o prezentare de Geta Brătescu
MARCEL POP-CORNIȘ: *Ken Kesey: Zbor peste cuibul cucului* ● 233
MIHAI MÎNDRA: *Walker Percy — un romancier existențialist de expresie «mass-media»* ● 242

FOILETON SECOLUL 20

HÉLÈNE PARMELIN: *Călătorie în țărîmul Picasso*, în românește de Cristina Hăulică ● 249

●

În ilustrația numărului, numeroase imagini de spectacole, artă video, filme, *design*, documentînd multiplicitatea și dialogul fertil al noilor *mass-media*

Scanned with OKEN Scanner

MASS-MEDIA
și vitalizarea culturii umaniste

Simțim în jurul nostru, tot mai mult, o incitație, și o fertilă provocare, — aceea a tehnicii ajunse la un asemenea nivel, încît implică tot mai direct ambițiile cele mai nobile ale cugetului și ale contemplației artistice. Sîntem departe de « vîrsta de aramă » a mașinismului — cum își numea epoca un poet al oprimaților, Auguste Barbier, în primele decenii ale veacului trecut ! În 1855, în fața Pavilionului Industriei de la Expoziția Universală, în fața unor veleități care-i păreau găunos pletorice, Renan putuse exclama, cu înțelepciunea lui Socrate: « Ce de-a lucruri cu care n-am ce face ! »

Astăzi, tehnica înseamnă, tot mai convingător, lucruri cu care *avem ce face*, visători ca și pragmatici. În primul rînd, tehnica mijloacelor de comunicație. Avem ce face, cu condiția să le înțelegem în dialectica lor prodigioasă, în imensele puteri dar și responsabilități cu care pot fi ele investite. Nu trebuie să crezi numaidecît ca McLuhan, că mijlocul de transmisie e mai important decît însuși mesajul transmis, ca să apreciezi presiunea fără precedent pe care o exercită astăzi aceste « magice canale » ale comunicării. Cu atît mai mult, din perspectiva noastră, trebuie să încercăm a călăuzi aceste puteri, această enormă « foame de imagini », dincolo de mecanismele publicitare, către un înțeles radios, de profundă cultură umanistă.

Ar fi o abdicare să interpretăm acest impact al noilor mass-media ca o fatală întoarcere la directitatea primitivă a conștiinței tribale. Dacă există un « barbarism al senzației », al cărui pericol îl sezisa încă de mult Vico, — al senzației sustrasă rațiunii —, trebuie să veghiem statornic ca imaginea să se constituie în aliat, nu în potrivnic al unui mare proces de eliberare spirituală. Marx scria că « desființarea proprietății private este completa emancipare a tuturor simțurilor și însușirilor omenești ». Pentru noi, emanciparea vizualului, care se produce în aceste decenii, — anularea acelei preeminențe arbitrare pe care, de la Renaștere încoace, a avut-o tiparul și tot ce implică el ca abstractizare lineară a percepției, — toată această emancipare nu poate fi o goală violență senzorială, o agresiune contra culturii; ci, dimpotrivă, este în ea premisa pentru o școală eficace și complexă a gîndirii. E o îndatorire ineluctabilă — a învăța ochii oamenilor *să gîndească*, nu numai *să privească*. O experiență deja acumulată arată, bunăoară, că dezbaterea volumelor literare la Televiziune nu anulează gustul cititului, ci, dimpotrivă, cînd e bine făcută —

Scanned with OKEN Scanner

v. succesul unor emisiuni ca « Apostrophes » a lui Bernard Pivot — îl stimulează, creînd cititori foarte numeroși pentru aceste volume. E greu de susținut, așadar, că *imaginea* s-ar opune funciarmente *cărții*; ea i se poate asocia frățește, într-o comună progresiune.

O progresiune care implică o considerare sinceră și respectuoasă a publicului; plină de stimă reală pentru capacitatea sa de a gîndi; fără paternalism prezumțios — de la culturalizant la culturalizat, dar și fără acea prejudecată pe care, după Picasso, o denunța pitoresc un alt mare artist comunist, Edouard Pignon: prejudecata celor care « tratează clasa muncitoare ca un arierat mintal, căruia trebuie să-i dai vitaminele politice într-un biberon ».

Cred că trebuie, totodată, combătută ideea, încă prezentă la unii, a culturii vizuale ca un lux, ca o zadarnică zăbavă. Istoria artei este o școală de gust, dar este totodată și o școală completă, care să încerce a interesa fundamental spiritul oamenilor. Unde, dealtminteri, mai direct decît în cîmpul plasticei, poți învăța mîndria faptei constructive, care sfidează vremea?

Ne raportăm astăzi la milenii, în era vertiginoasă a electronicii, cu mai multă îndreptățire și precizie decît altădată, cînd istoria se așternea în faze mai lente, necunoscînd « accelerarea » pe care i-a imprimat-o veacul nostru. E un efect paradoxal tocmai al noilor *mass-media*, și al vizualizării intense pe care o produc ele. Bombardat de informații care simultaneizează experiența globului, anulînd distanțele, — acum, — calcula Toynbee, — poți ajunge cu avionul la mii de kilometri depărtare, într-o zi, cît făcea atenianul din cetatea lui pînă la capul Sunion, la 60 de kilometri —, bombardat de mesaje colectate de pretutindeni, care anulează practic spațiul, spiritul devine mai disponibil pentru cealaltă imensitate, a timpilor care se așternd îndărătul civilizației noastre. Arheologia a devenit fascinantă ca o *science-fiction*, — nu greșea Eluard cînd mărturisea, parcă premonitoriu: *Je sens l'espace s'abolir/Et le temps croître en tout sens* (« Simt spațiul anulîndu-se / Și timpul crescînd în toate direcțiile »).

Un veac care are reputația de a fi grăbit a ajuns, asociind intim spațiul și timpul — în știință, de la Einstein, dar și în artă, de la cubism încoace, — a ajuns la o valorificare neașteptată a memoriei istorice, a timpului acumulat în opere creatoare, consolidînd astfel acea ireductibilă continuitate care e *cultura*.

Dacă există o *strategie prospectivă* pe care trebuie s-o aplicăm pentru a amenaja judicios ecologia morală a existenței noastre, această strategie trebuie să treacă prin *vitalizarea* muzeului; punînd îndrăzneț trecutul, marea cultură, în contact cu noile mijloace ale tehnicilor de comunicare.

E ceea ce facem în acest număr: probînd solidaritatea culturii noastre cu un destin de *claritate istorică*. Dacă asta implică vreun curaj, e tocmai curajul vieții lucide.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

BIOGRAFUL ELECTRIC

Acceptarea lui McLuhan, la vremea lui, ca unul dintre corifeii culturii poate fi privită ca o performanță, anume aceea de a accepta raportarea la lume printr-o experiență a trucului. Comprehensiunea a devenit, în scrierile sale, actul unei adaptări șirete la real, un truc prin care imaginea realului apare din jocul dezarticulat al unor percepții obținute prin sustragere. McLuhan aduce ca noutate o neliniștitoare inteligență a orientării pe termen scurt, o bizară perplexitate în fața detaliului, o programatică emfază a inadecvării teoriei cu obiectele prezentate ca exemplificări. Limbajul său parabolic (« limbajul face pentru inteligență ceea ce roata face pentru picioare și corp. El îi permite să meargă mai repede de la un obiect la altul » etc.), obținut prin ascunderi ale discursului după reificări interne, se aseamănă cu acele limbaje primitive care omit gîndirea « eului » ca termen implicat în substratul oricărei afirmații. McLuhan vrea să treacă drept un dezinvolt adaptat la condiția mondenă a civilizației; el intuiește modul în care marile problematizări ale culturii (pe care nu are pretenția a le mai aminti) s-au sublimat, de pildă, în paradoxul beduinului însoțit în deșert de un « tranzistor ». Aflat, se pare, el însuși în situația acestui beduin, McLuhan are față de cultură acea detașare pe care i-o permite răsucirea, în mijlocul deșertului existențial, a acelui buton de la care abundă

MARSHALL McLUHAN

mulțimea de « știri » cu care sînt presărate cărțile sale. Animismul, reducția cauzală, simplificarea antropomorfică a aparatului teoretic (« contractat de electricitate globul nostru nu este mai mult decît un sat ») dau discursului său aparența unei eficiențe explicative pe care o au de obicei mitologiile. Vizînd uneori chiar agresivitatea, cum se întîmplă, de pildă, în cazul temei « prelungirii » sau a « amputării », discursul lui McLuhan utilizează ca principii de persuasiune mascarea teoriei după realitatea faptului împlinit. Deși are comportament de profet, McLuhan este în fond un paseist, un obsedat al imaginii colosale a unei ființe umane ale cărei « prelungiri » terifiante îi apar numai ca actualizări ale unui trecut « corporal », grație unei explicații halucinante în care cîte o tehnologie apare ca prelungire a cîte unui organ.

Celebrul adagiu « mediul este mesajul », care l-a împins pe McLuhan pînă la apocaliptica afirmație « mediul este masajul », este secondat îndeaproape de ideea că « una din principalele caracteristici ale mediilor este aceea că natura lor le este ascunsă de propriul conținut ». Deși la vremea lor aceste idei au apărut ca noutăți șocante, ele au fost în fapt reluări deformate ale unor teme fundamentale dezvoltate de pildă de Wittgenstein (« limitele limbajului meu indică limitele propriei mele lumi »), de Husserl (în interesul fondator acordat fenomenului), de teoria semiotică a literaturii (în teza autoreferențiabilității limbajului literar). Dar dacă, în aceste amintite origini, tema solidarizării aparenței la esență conducea la eliminarea reducționismului conținutist, mijlocind o acceptare fără precedent (în fenomenologie mai ales) a existenței, nu doar în puținătatea esenței, ci în complexitatea ireductibilă a modului de apariție, la McLuhan redu cționismul reapare, conținutul fiind însă acum victima lui.

Scanned with OKEN Scanner

Discursul lui McLuhan nu aparţine desigur filozofiei, semioticii sau antropologiei (oare cărui domeniu îi aparţine atunci?); din această cauză el nu conţine termenii, tematica şi structurile de argumentare acceptate în aceste discipline care studiază, şi ele, obiectul vizat de McLuhan (a se vedea, de pildă, mînuirea contradictorie a implicaţiilor celor două teme « identitatea mediu-mesaj » şi « conţinutul ascunzător de natură »: McLuhan identifică în cîteva rînduri mesajul cu conţinutul, producînd impresia că nu acordă importanţă necesităţii diferenţierii continue, în sfera argumentaţiei sale, a celor doi termeni). Astfel, se poate stabili, cu oarecare imprecizie, că în sistemul lui McLuhan, conţinutul unui mediu este un alt mediu şi nu se identifică cu mesajul său. Acesta (mesajul) nu reprezintă o entitate de sensuri ci este un efect situat la nivelul modificărilor realizate de mediu în universul perceptiv. Mediul, înţeles drept conţinut al unui alt mediu, drept entitate pe care conştiinţa o poate înregistra, există deci ca act de mascare a mediului al cărui conţinut este, facilitînd acţiunea acestuia ca mesaj, în sfera universului perceptiv. Care ar fi, în virtutea implicaţiilor acestor conexiuni, natura acelui sens vehiculat în cercul vicios al mediilor care prezintă drept conţinut alter-egourile lor, şi drept mesaj, pe ele însele. Dacă este înţeles doar ca aspect fenomenal, ca obiectivare, acest sens este desigur observabil în sfera efectelor bio-psiho-sociale ale mediilor; în această accepţiune sensul acestui mesaj al mediilor nu este, de fapt, o entitate inteligibilă, ci doar o succesiune cauzală, şi aceasta pare a fi limita la care se opreşte McLuhan. Înţeleasă însă ca impact în dimensiunea inteligibilă a existentului, natura acestui sens apare a fi cu totul diferită: căci ierarhia concretului are dincolo de obiectualitatea sa cauzală, o rezolvare ideatică, în sens. Mesajele mediilor ar fi, în această accepţie, un ansamblu de readaptări la lume ale subiectului, readaptări în care principiul generator este supunerea cauzală, dar ale căror finalizări sînt, după reaşezarea fiinţei limbajului în această urmă pe care mediile o incizează în suprafaţa realului, contemplarea acestei urme înseşi ca apariţie a realităţii. Fenomenul este analog cu acea dublă orientare a unei biografii: înşiruire cauzală de fapte şi totodată manifestare ireductibilă a lumii, în identitatea subiectivă a individului. Oare McLuhan nu a făcut decît să dea o autobiografie pripită, confundînd experienţa erei electrice cu şansa pe care o are orice individ de a se raporta, nu doar la cauzalitatea istoriei, nu doar la civilizaţie, ci şi la lume?

Pe căile pe care conduce la sens limbajul este, înainte de toate, o experienţă: în spaţiul acesteia ceea ce realizează el este o transformare a condiţiei instantanee a fiinţei umane care foloseşte limbajul; acţiunea lui cea mai radicală, la nivelul experienţei, ar fi deci această cauzalitate a actului comunicării asupra producătorilor ei, lucru exprimat şi în formula « mediul este mesajul ». În actul acestei cauzalităţi, însă, lumea se manifestă într-un spaţiu intim omului, în care modificările de experienţă nu sînt decît reaşezări, în spaţiul inteligibilului, ale raportului om-lume. Invadarea subiectului, sub masca « mesajului », de către medii nu este deci, doar atît cît ne-o spune McLuhan, o situaţie la care trebuie să ne adaptăm. Ea este, mai mult, prilejul pentru o incursiune în spaţiul realităţii pentru a extrage de acolo imaginea omului.

GEORGE CHIRIŢĂ

Scanned with OKEN Scanner

MARSHALL McLUHAN

ÎNȚELEGEREA MEDIILOR DE COMUNICARE

Mediul este mesajul

Într-o cultură precum a noastră, obișnuită de mult timp să fragmenteze și să divizeze totul pentru a domina, este fără îndoială surprinzător a aminti că, în realitate și în practică, adevăratul mesaj este mediul însuși, ceea ce înseamnă, pe scurt, că efectele unui mediu asupra individului sau asupra societății depind de schimbările de structură pe care le produce în viața noastră fiecare nouă tehnologie, fiecare prelungire a persoanei umane. Astfel, este clar că noile forme de asociere umană derivate din automatizare tind a restrînge numărul locurilor de muncă. Acesta este rezultatul negativ. Automatizarea, dimpotrivă, are și rezultate pozitive: ea creează roluri, adică o participare profundă a oamenilor la munca lor și la societate, participare pe care tehnologia mecanică anterioară o distrusese. Mulți cred că nu mașina însăși ci utilitatea pe care ea o are este semnificantă, reprezintă mesajul. Sub raportul modului în care mașina a transformat relațiile noastre cu noi înșine și cu alții nu avea de fapt importanță dacă ea producea « Cadillac »-uri sau cornflakes. Principiul fracționării, care este chiar esența tehnologiei mecanice, este cel care guverna structurile de muncă și de asociere ale oamenilor. Esența tehnologiei automatizării este total opusă. Ea este totalizantă și profund decentralizantă, în vreme ce mașina era fracționată, centralizatoare și superficială în acțiunea sa asupra relațiilor umane.

Pe firul acestui raționament, exemplul luminii electrice ne va aduce, poate, clarificări. Lumina electrică este informație pură. Este un mediu fără mesaj, am putea spune, atît timp cît ea nu este utilizată pentru a sublinia o marcă sau o publicitate verbală. Acest fapt, caracteristic pentru toate mediile, semnifică aceea că, oricare ar fi, « conținutul » unui mijloc este întotdeauna un alt mijloc. Conținutul scrierii este vorbirea, după cum cuvîntul scris este conținutul imprimatului, iar imprimatul, acela al telegrafului. La întrebarea: « Care este conținutul vorbirii? », trebuie să răspundem: « un proces actual de gîndire, în sine nonverbal ». O pictură non figurativă reprezintă o manifestare directă a procesului gîndirii creatoare, așa cum ar putea-o produce ordinatoarele. Ceea ce ne preocupă aici,

* Fragmente

Scanned with OKEN Scanner

sînt efectele psihologice și sociale ale modelelor sau ale produselor înțelese ca acceleratori sau amplificatori ai proceselor existente. Într-adevăr, « mesajul » unui mediu sau al unei tehnologii este schimbarea de scară, de ritm sau de modele pe care o produce în activitățile umane. Calea ferată nu a adus oamenilor mișcarea, transportul, roata sau drumul, dar a accelerat și amplificat scara funcțiunilor umane existente, a creat noi tipuri de orașe și noi modalități de muncă și de *loisir*. Și aceasta s-a produs peste tot acolo unde a existat calea ferată, fie că e vorba de un mediu tropical sau polar, indiferent de mărfurile pe care le-a transportat, adică indiferent de conținutul mediului « cale ferată ». Iar avionul, accelerînd ritmul transportului, tinde a dizolva forma « feroviară » a orașului, a politicii și a societății, și aceasta indiferent de sensul folosinței lui.

Dar să revenim la lumina electrică. Că este utilizată pentru neurochirurgie sau pentru a ilumina un meci de baseball, nu are nici o importanță. Am putea spune chiar că aceste îndeletniciri sînt, într-un anume fel, conținutul luminii electrice, deoarece ele nu ar putea exista fără aceasta. Această evidență nu face decît să sublinieze ideea că « mediul este mesajul », căci mediul este acela care dă formă modalității și determină scara activităților și relațiilor umane. Conținuturile și modalitățile de folosință ale mediilor sînt diverse și fără efect asupra naturii relațiilor umane. Într-adevăr, una dintre caracteristicile principale ale mediilor este aceea că natura lor este ascunsă de către conținutul lor. Doar recent concernurile au devenit conștiente de tipul afacerilor pe care le întreprind. La IMB s-a început a se percepe sensul de evoluție atunci cînd s-a descoperit că, de fapt, un era vorba de a fabrica material de birou și calculatoare, ci că la mijloc era « informația ». General Electric își realizează o parte importantă a profiturilor din vînzarea de becuri și de sisteme de iluminat, dar n-a descoperit încă faptul că veritabila sa activitate, ca și aceea a A.T. & T., constă în a transporta informație.

Dacă lumina electrică scapă atenției ca mijloc de comunicare, aceasta este pentru că ea nu are « conținut », și tocmai în acest sens ea furnizează un exemplu prețios asupra erorii care se comite curent în studiul mediilor. În fapt, nu se înțelege lumina electrică drept mediu decît atunci cînd ea servește pentru a sublinia o oarecare marcă comercială. Iar, în acel moment, nu lumina însăși ci conținutul ei (și deci, în fapt, un alt mediu) este acela care atrage atenția. Mesajul luminii electrice, ca și acela al energiei electrice în industrie, este absolut radical, decentralizat și învăluitor. Lumina și energia electrică sînt în fapt distincte de folosința care li se asociază. Ele abolesc timpul și spațiul în societate, la fel ca și radioul, telegraful și televiziunea, impunînd o participare de profunzime. (. . .)

Atitudinea noastră tradițională față de medii, care constă în a spune că ele au valoarea a ceea ce investim în ele, este atitudinea tipică de perplexitate a întîrziaților tehnologici care, în fond, sîntem. « Conținutul » unui mediu poate fi comparat cu savuroasa bucată de biftec pe care hoțul o oferă cîinelui păzitor al spiritului pentru a-i anula vigilența.

Efectul mediului este puternic și intens pentru că lui i se conferă un alt mediu drept « conținut ». Conținutul unui film este un roman, o piesă de teatru sau o operă. Iar efectul filmului nu are nici o legătură cu conținutul său. « Conținutul » scrierii sau al tiparului este vorbirea; dar lectorul nu acordă aproape nici o atenție tiparului sau vorbirii.

(. . .) Nu la nivelul ideilor și al conceptelor își situează tehnologia efectele; raporturile între simțuri și modelele de percepție sînt acelea pe care le schimbă puțin cîte puțin tehnologia și aceasta fără a întîmpina nici cea mai mică rezistență. Singur artistul autentic este capabil să înfrunte nepedepsit tehnologia pentru că el este expert în a nota schimbările de percepție senzorială. (. . .)

Scanned with OKEN Scanner

Energia hibridă

« Legăturile periculoase »

« În cea mai mare parte a vieții noastre războiul civil a bîntuit lumea artei și a divertismentului . . . Cinematograf mut, discuri, radio, cinematograf vorbitor... » Aceasta este opinia lui Donald McWhinnie, analist al radioului. Acest război civil ne afectează în zonele cele mai profunde ale vieții noastre interioare deoarece forțele care îl generează sînt prelungiri și amplificatori ai existenței noastre. Într-adevăr, interacțiunea mijloacelor nu este decît un alt nume al acestui « război civil » care bîntuie societățile noastre ca și viața noastră interioară. « Orbilor li se pare totul neașteptat » — s-a spus deja. Precum fisiunea sau fusiunea, încrucișările sau hibridările mediilor eliberează o energie și o putere imense. (. . .)

Am explicat pînă aici că mediile, sau prelungirile omului, sînt agenți care provoacă fenomene și nu agenți ai introspecției și ai lucidității. Grație hibridării sau combinării lor sîntem însă în măsură a observa mai bine constituenții și proprietățile structurale ale acestor agenți. « După cum cinematograful mut reclama sunetul, tot astfel cinematograful sonor reclamă culoarea » scrie Eisenstein în ale sale « Reflexii ale unui cineast ». Putem generaliza sistematic la toate mediile tipul următor de observații: « Așa după cum presa de imprimat reclamă naționalismul, tot astfel radioul reclamă sublimul. Pentru că sînt prelungiri ale nouă înșine, interacțiunea și evoluția acestor mijloace depind de noi. Faptul că ele acționează unul asupra altuia generînd o nouă progenitură a fost întotdeauna un motiv de uimire. Nu mai este însă cazul a ne lăsa surprinși atunci cînd ne dăm osteneala a le studia în profunzime procesualitatea. (. . .)

Platon, în eforturile sale de a imagina o Academie ideală, nu-și dădea seama că Atena era deja o școală mai mare decît toate universitățile la care el putea visa. Altfel spus, cea mai extraordinară dintre școli era deja în serviciul oamenilor înainte chiar ca ei să o fi conceput. Aceasta este în mod particular adevărat și în privința mediilor noastre. Noi le creem înainte de a le fi conceput. De fapt tocmai pentru că ele se găsesc în afara noastră ne este aproape imposibil a le concepe.

Oricine vede cum cartonul, oțelul și mașinile influențează asupra condițiilor vieții cotidiene. Epoca noastră s-a aplecat în fine asupra organizării vieții cotidiene pînă la acest punct în care o societate ajunge la a semăna unei reproduceri sau unui ecou lingvistic al normelor limbajului. (. . .)

Dintre toate marile hibridări care au generat violente schimbări și eliberări de energie, nici una nu a fost mai fecundă ca întîlnirea între cultura alfabetică și cea orală. Alfabetismul fonetic, care transportă omul din lumea auzului în aceea a văzului, este probabil, din punct de vedere social și politic, explozia cea mai radicală care ar putea surveni într-o structură socială. Această explozie a ochiului, care se produce deseori în țările « înapoiate », poartă numele de occidentalizare (...)

Cunoaștem, în istorie, tipul de energie de fisiune pe care o eliberează explozia, prin alfabetism, a unității tribale sau familiale. Ce știm însă despre energia socială și psihică produsă prin implozia sau fusiunea electrică pe care o reprezintă încarcerarea bruscă a indivizilor alfabetizați într-un cîmp electromagnetic, ca acela pe care-l creează astăzi în Europa presiunea Pieței Comune? Să nu ne înșelăm: fusiunea oamenilor care au cunoscut individualismul și naționalismul nu este același proces cu cel al fisiunii culturilor orale și « înapoiate » care emerg în naționalism și individualism. Ele diferă una de alta precum bomba atomică de bomba H. Cel de al doilea proces este mult mai violent. Mai mult, subprodusele fusiunii sînt extraordinar de complexe, pe cînd cele ale fisiunii erau simple. Alfabetismul creează oameni mult mai simpli decît aceia care se dezvoltă în trama complexă a socie-

Scanned with OKEN Scanner

tăţilor orale şi tribale obişnuite. În fapt, omul fragmentar creează Occidentul omogenizat în vreme ce societăţile orale sînt constituite din oameni pe care-i diferenţiază nu numai specialitatea lor sau semne aparente, ci şi complexul unic al emoţiilor lor. Lumea interioară a omului oral este o harababură de emoţii şi de sentimente complexe pe care specialistul occidental le-a înnăbuşit sau suprimat de mult timp, în numele eficacităţii şi al simţului practic.

Într-un viitor apropiat, occidentalul fragmentar şi alfabetizat se poate aştepta a fi transformat, într-un ritm rapid şi constant, de implozia electrică produsă în cultura sa, într-o persoană complexă, structurată în profunzime şi conştientă emoţional de interdependenţa sa globală cu restul umanităţii. Reprezentanţii vechiului individualism occidental ne apar deja, de bine de rău, în postura generalului Bull Moose, din banda desenată a lui Al Capp, sau în cea a membrilor societăţii John Birch, care se consacră, într-o manieră tribală, luptei contra tribalului. Individualismul vizual, alfabetic şi fragmentar nu mai este posibil într-o societate structurată electric şi contractată. Ce-i de făcut, atunci? Avem oare curajul de a înfrunta conştient aceste fapte, sau e mai bine a refula şi a ascunde aceste întrebări în spatele unui ecran de ceţuri aşteptînd ca vreun eveniment violent să ne elibereze de provară? Într-adevăr, pentru occidental consecinţele imploziei şi ale interdependenţei sînt mai redutabile ca cele ale exploziei şi ale interdependenţei pentru omul tribal. Este posibil ca la mijloc să fie o dispoziţie a temperamentului meu, dar eu găsesc o uşurare în a înţelege situaţia, şi în a clarifica problemele. Mai mult, conştiinţa şi luciditatea fiind, se pare, specificul uman, nu este oare de dorit a ne clarifica conflictele secrete, atît cele particulare cît şi cele sociale?

Prezenta carte, încercînd a înţelege mai multe medii de comunicare, conflictele din care ele s-au generat şi acelea, încă mai mari, pe care le produc, intenţionează a întreţine speranţa şi a atenua conflictele sporind totodată autonomia omului. A venit timpul de a semnala cîteva dintre efectele hibridării sau ale copenetrării mediilor.

Călătoriile în avioane cu reacţie, de pildă, au complicat enorm viaţa Pentagonului. În orice clipă, o sonerie smulge specialiştii de la birourile lor pentru a-i chema să asculte raportul cutărui expert tocmai sosit dintr-o ţară îndepărtată. În acest timp hîrţogăria se adună pe birouri. Iar fiecare serviciu îşi trimite oamenii cu avioane cu reacţie către regiuni îndepărtate pentru a aduce mai multe informaţii şi noi rapoarte.

Această întîlnire dintre avionul cu reacţie, maşina de scris şi rapoartele orale este un proces atît de rapid încît oamenii trimişi ca experţi la capătul lumii ajung acolo deseori în incapacitate de a silabisi corect numele locului în care au fost trimişi. Caroll spunea că perfecţionarea hărţilor la scară mare, din ce în ce mai complete şi detaliate, va duce la diminuarea suprafeţelor rezervate agriculturii şi va provoca furia fermierilor. De ce să nu utilizăm însuşi Pămîntul ca mapamond? Căci într-o astfel de situaţie ne aflăm, în planul compilării informaţiilor, atunci cînd un oarecare calculator perspicace, capabil să traducă cele mai mici gesturi ale noastre în limbajul unui nou calcul de probabilităţi sau al unui nou parametru sociologic, ţine socoteala fiecărei bucăţi de gumă de mestecat pe care o consumăm. Vieţile noastre, personale şi colective, au devenit procese informaţionale, căci am proiectat în afara noastră, în tehnologia electrică, sistemele noastre nervoase centrale. (. . .)

Iluminatul electric a lichidat regimul nopţii şi al zilei, al interiorului şi al exteriorului. Dar numai atunci cînd afectează modelele de organizare umană existente el eliberează energia hibridă. Automobilele pot rula toată noaptea, atleţii

Scanned with OKEN Scanner

pot juca meciuri seara ca și ziua, edificiile se pot dispensa de ferestre. Într-un cuvînt, mesajul luminii electrice este schimbarea totală. Ea este informație pură, lipsită de acel conținut care i-ar putea diminua forța de transmitere și de informare.

Acei care se interoghează asupra mediilor ar intra în posesia cheii formei acestei puteri pe care o au toate mediile de a remodela viețile pe care le ating, dacă ar fi doar dispuși să mediteze asupra puterii pe care o are lumina electrică de a transpune chiar și cele mai mici structuri ale spațiului și timpului, ale muncii și ale societății. Cu excepția luminii, toate mediile se prezintă în perechi, unul ca conținut al altuia și ascunzînd funcționalitatea amîndurora.

Acei care administrează mediile în folosul posesorilor lor au această tendință singulară de a se preocupa de programul sau de conținutul radioului, presei sau cinematografului. Proprietarii însă se interesează în special de medii ca atare: ei se preocupă mai ales de « preferințele publicului », formulă extrem de vagă. Proprietarii de medii sînt conștienți de mediile înțelese ca forțe și ei știu că aceste forțe nu depind de « conținutul » sau de mediul conținut în mediu.

Atunci cînd presa, nestructurată de telegraf, a început a jongla pe toată claviatura interesului manifestat de oameni pentru semenii lor, ziarul a ucis teatrul, după cum televiziunea urma să afecteze grav cinematograful și localurile de noapte. George Bernard Shaw a avut suficientă imaginație și inteligență pentru a contraataca. El a adus ziarul pe scenă și a utilizat în teatru, așa cum Dickens a făcut-o în romane, controversele dragi ziarelor și modul lor de a se interesa de tot ce este omenesc. Cinematograful a înlocuit pe rînd romanul, ziarul și teatrul. Apoi televiziunea a ademenit cinematograful și a redat publicului teatrul-*en-rond*.

Afirm deci că mediile, ca prelungiri ale simțurilor noastre, stabilesc raporturi noi și nu numai între noi și simțuri, ci și între ele însele, atunci cînd se influențează reciproc. Radioul a schimbat forma buletinului de știri, după cum a schimbat și forma imaginii în cinematograful sonor. Televiziunea a provocat schimbări radicale în programele radiofonice, precum și în forma romanului documentar sau descriptiv.

Poeții și pictorii sînt acei care reacționează imediat la un nou mediu precum radioul sau televiziunea. Radioul, fonograful și magnetofonul au făcut din nou din vocea poetului o dimensiune importantă a experienței poetice. Cuvintele au redevenit un fel de pensulă de lumină. Televiziunea, care favorizează o participare profundă, a îndemnat pe neașteptate poeții să își citească poemele în cafenele, în parcuri, acolo unde se găsesc. Supremația televiziunii i-a făcut să simtă nevoia unui contact personal cu publicul lor. (La Toronto, unde domnește prejudecata tipografică, a declama poeme în parcurile orașului înseamnă a contraveni legii. Religia și politica sînt aici subiecte tolerate, dar nu și poezia, după cum și-au putut da seama recent mai mulți tineri poeți).

Romancierul John O'Hara scria în « New York Times Book Review » din 27 noiembrie 1955:

« Cartea vă procură o satisfacție profundă. Dumneavoastră știți că cititorii îi sînt prizonieri. Dar, ca romancier, este necesar totuși să imaginați plăcerea pe care o încearcă cititorii. La teatru, dimpotrivă... în cele două rînduri, de pildă, în care se jucase « Pal Joey », mă duceam deseori la teatru pentru a privi oamenii plîngînd. Începusem să-mi redactez următorul roman — a cărui intrigă se derula într-un orășel — dar aveam nevoie, pentru diversiune, de o piesă. »

Astăzi, artiștii își pot compune un menu al mediilor la fel de ușor ca și un program de lectură. În elaborarea efectelor sale literare, un poet precum Yeats utiliza, în substrat, cultura orală țărănească. Folosirea perfidă a formelor cinematografului și ale jazului i-a permis lui Eliot să facă, de timpuriu, o puternică

Scanned with OKEN Scanner

impresie. Forța din « The Love Song of J. Alfred Prufrock » vine în mare parte din conjugarea formei cinematografice și a limbajului jazului. Dar numai în « The Waste Lord » și în « Sweeney Agonistes » această combinație atinge un maximum de efect. (. . .) Artiștii din diverse domenii sînt întotdeauna primii în a descoperi modul în care un mijloc poate fi făcut să utilizeze și să elibereze energia altui mijloc. (. . .)

Cartea tipărită a incitat artiștii în sensul apropierii maxime a tuturor formelor de expresie de unicul plan descriptiv și narativ al tiparului. Apariția mijloacelor electrice a eliberat instantaneu arta de această cămașă de forță, producînd lumea lui Paul Klee, Picasso, Bracque, Eisenstein, a fraților Marx și a lui James Joyce.

În « New York Times Book Review » din 16 septembrie 1962 se putea citi acest titlu șocant: « Nimic nu este mai bun ca un *bestseller* pentru a fertiliza Hollywood-ul ».

Astăzi numai seducția exercitată de un rol extras dintr-o operă literară celebră poate disloca stelele de cinema de pe plajele lor, de la *science fiction* sau de la cursurile lor de perfecționare. În acest mod interacțiunea mediilor afectează un mare număr de oameni din lumea cinematografului. Proprietarii de societăți cinematografice și ai altor tipuri de medii înrudite nu înțeleg mai bine ca cei din Madison Avenue problemele pe care le ridică mediile. Dar, pentru ei, *bestseller*-ul este un fel de poliță de asigurare: el îi face să creadă a descoperi, în sufletul publicului, un nou tip de *gestalt* sau de model global. Este o pînză de petrol sau un filon de aur pe care se poate conta pentru a raporta o planturoasă afacere manipulatorilor vigilenți și vicleni. Pe scurt, bancherii de la Hollywood sînt mai avizați decît istoricii literaturii, care nu au decît dispreț pentru acel gust popular neepurat de lecțiile și manualele lor de literatură.

Povestirea realizată de Lillian Ross despre turnarea filmului « The Red Badgee of Courage » în « Picture » nu este decît o imitație. Această carte stupidă despre un mare film i-a adus o glorie facilă pentru că postula, foarte simplu, ideea că mediul « carte » era superior mediului « cinema ». Numai datorită caracterului său hibrid cartea a avut succes.

Agatha Christie s-a autodepășit în « Labours of Hercule », o colecție de douăsprezece nuvele al căror erou este Hercule Poirot. Găsind unor teme clasice analogii moderne plauzibile ea a adus romanului polițist o extraordinară intensitate.

Aceeași metodă o utilizează și James Joyce în « Oameni din Dublin » și în « Ulysse », unde paralele exacte ale unor teme clasice creează o veritabilă energie hibridă. Baudelaire, spunea Eliot, « ne-a arătat cum să conferim vieții cotidiene cea mai mare intensitate ». Aceasta nu se face cu oarecari opinteli de forță poetică ci printr-o simplă adaptare sau printr-o simplă combinare de situații ale unei culturi cu acelea ale alteia. Și tocmai de aici derivă faptul că metisajul cultural este un lucru obișnuit în timpul războaielor și al migrațiunilor. Cercetarea operațională face din principiul hibridării o tehnică a creativității.

Aplicînd tehnica scenariului sau a reportajului fotografic în cazul articolului de fond, magazinele au descoperit o formă hibridă care a pus capăt domniei știrilor. Atunci cînd așezăm roțile în tandem, principiul roții se unește cu principiul linearității tipografice pentru a creea echilibrul aerodinamic. Altoită pe forma lineară industrială, roata a eliberat forma inedită a avionului.

Hibridarea sau întîlnirea a două medii este un moment de adevăr și de revelații care generează forme noi. Paralela între cele două medii ne reține în fapt în fața unei frontiere de forme și ne dislocă din narcoza narcisistă. Momentul întîlnirii lor ne eliberează și ne scoate din toropeala și din transa în care, de obicei, acestea mențin simțurile noastre.

Scanned with OKEN Scanner

Mediile sînt traductori

Tendința copiilor nevrozați de a-și pierde trăsăturile nevrotice atunci cînd vorbesc la telefon a deconcertat psihiatrii. Anumiți bîlbîiți încetează a se bîlbîi atunci cînd vorbesc o limbă străină. Ceea ce exprima Lyman Bryson prin « tehnologia este explicitare », este aceea că tehnologiile sînt mijloace de a traduce sau de a transpune un tip de cunoaștere într-o altă modalitate. Traducerea este astfel un fel de « descifrare » sau de explicitare a formelor cunoașterii. Ceea ce numim « mecanizare » este traducere a naturii și a propriilor noastre naturi în forme amplificate și specializate. Ironia lui Joyce din « Finnegans Wake »: « ce a făcut ieri pasărea, omul va face poate mîine » este, deci, o descripție literală a căilor tehnologiei. S-a remarcat că puterea tehnologiei care lărgește cîmpul acțiunii prin acțiunea alternativă de a apuca și de a da drumul, seamănă aceleia a marilor maimuțe arboricole mai degrabă decît cu a celor care trăiesc la sol. Elias Canetti a asociat foarte nimerit această capacitate a marilor maimuțe de a apuca și de a da drumul cu strategia celor care fac speculații la bursă.

Toate acestea sînt contestate într-o variantă populară a unui vers al lui Robert Browning: « Un om trebuie să poată atinge mai mult decît poate apuca, sau ce e o metaforă ». Toate mijloacele sînt metafore active prin aceea că pot traduce experiența în forme noi. Vorbirea a fost prima tehnologie care a permis omului să își abandoneze mediul pentru a-l aborda într-o altă manieră. Cuvintele sînt un fel de sistem de regăsire a informației capabile să exploreze cu mare viteză totalitatea mediului și a experienței. Cuvintele sînt sisteme complexe de metafore și de simboluri care exprimă sau exteriorizează senzorial experiența. Ele constituie o tehnologie a clarității. Traducerea experienței senzoriale directe în simboluri vocale permite evocarea și regăsirea, în orice moment, a lumii întregi.

În această epocă a electricității ne vedem noi înșine traduși din ce în ce mai mult în informație, în sensul prelungirii tehnologice a conștiinței noastre. Iată ceea ce vrem să spunem cînd afirmăm că, cu fiecare zi, știm tot mai multe despre om. Aceasta înseamnă a spune că putem traduce o mai mare parte din noi înșine în alte forme de expresie care ne depășesc. Omul este o formă de expresie de la care am așteptat întotdeauna să repete și să reverbereze ca un ecou lauda Creatorului său. « A te ruga, spunea George Herbert, înseamnă a returna tunetul ». Omul are capacitatea de a reverbera, prin traducere verbală, tunetul divin.

Introducînd existența noastră psihică, prin intermediul mediilor electrice, în interiorul sistemelor noastre nervoase prelungite, noi realizăm o dinamică în care toate tehnologiile anterioare, ale picioarelor, ale dinților și ale regulatorilor termici ai corpului — înțelegînd prin aceasta și orașele — urmează a fi traduse în sisteme informaționale. Tehnologia electromagnetică solicită omului o docilitate absolută și o liniște meditativă care convine extrem de bine unui organism care își are creierul în afara craniului și nervii în exteriorul pielii. Omul trebuie să se pună în serviciul tehnologiei sale electrice cu aceeași fidelitate servomecanică pe care a acordat-o caraclelor, canoei sale, tipografiei sale și tuturor celorlalte prelungiri ale organelor sale. Dar există aici o diferență: tehnologiile anterioare erau parțiale și fragmentare în vreme ce tehnologia electrică este globală și globalizantă. De acum înainte conștiința, sau consensul exterior, este la fel de necesară ca și conștiința interioară. Cu noile medii însă devine în măsură egală posibil a înmagazina și a traduce orice. Iar viteza nu ridică nici o dificultate. Nu există posibilitatea de a mări viteza fără a atinge zidul luminii.

În fizică și în chimie, atunci cînd cantitatea de informație crește, devine posibil a utiliza orice combustibil, substanță sau material. Tot astfel, tehnologia electrică

Scanned with OKEN Scanner

ne permite să transformăm orice materie primă în articolul de consum dorit, prin intermediul circuitelor informaționale calchiate pe modele organice pe care le numim « automatizare » și regăsire a informației. Sub domnia tehnologiei electrice toată activitatea omului constă în a învăța și a cunoaște. În termenii a ceea ce considerăm încă drept « economie » (de la cuvîntul grecesc care se traduce prin menaj) aceasta înseamnă că toate formele de muncă devin un « învățămînt plătit » și că toate formele de bogăție provin din mișcarea informației. Problema de a diferenția profesiunile sau munca va deveni, poate, la fel de dificilă pe cît de facilă va fi producerea bogăției.

Lunga revoluție prin care oamenii au căutat a traduce natura în artă a fost numită de mult timp « cunoaștere aplicată ». « Aplicată » semnifică « tradusă » sau transportată de la un tip de formă materială la altul. Pentru aceia care sînt interesați de acest surprinzător proces al aplicării cunoașterii în civilizația occidentală, « Cum vă place », de Shakespeare, furnizează teme majore de meditație.

Ce-i puteam cere lui Shakespeare mai mult decît să vadă pădurea din Arden ca o prefigurare a erei automatizării, în care toate lucrurile sînt traductibile în orice am putea dori:

Și această existență pe care o ducem departe de locurile umblate descoperă voci în arbori, cărți în pîrîurile curgătoare, didahii în pietre, bine în întreaga fire. N-aș vrea ca toate aceastea să se schimbe.

AMIENS — Fericită este Luminăția Voastră dacă poate traduce înverșunarea naturii într-un stil atît de plăcut și atît de dulce.

Shakespeare vorbește despre o lume în care am putea, așa zicînd, prin programare, să jonglăm și să reproducem materialele naturii la diverse niveluri și în diverse intensități stilistice. Este exact ceea ce sîntem gata a face, pe scară mare, în manieră electronică. O epocă de aur ca aceea ar fi o epocă de metamorfoze sau de traduceri complete ale naturii în arta umană, și aceasta este la îndemîna erei noastre electronice. Poetul Stéphane Mallarmé gîndea că « totul există pentru a duce la o carte ». Sîntem capabili, de acum înainte, a merge încă mai departe și a transfera tot spectacolul în memoria unui ordinator. Spre deosebire de creaturile doar biologice omul posedă, după cum remarcă Julian Huxley, un mecanism de transmitere și de transformare bazat pe capacitatea sa de a înmagazina experiența. Iar capacitatea sa de a înmagazina experiența este de asemenea, ca și limbajul însuși, un mijloc de a o transforma:

« Aceste perle care-i erau ochii ».

Nu este imposibil ca dilema noastră să devină aceea a ascultătorului care telefonează la o stație de radio: « Voi sînteți aceia care dați buletinul meteorologic de două ori mai des decît ceilalți? Opriți-vă! Sînt pe punctul de a mă îneca! »

Sau am putea regăsi starea omului tribal pentru care riturile magice sînt instrumente de « cunoaștere aplicată ». În loc de a traduce natura în artă, primitivul analfabet tinde a o învesti cu energie spirituală.

Cheia unora dintre aceste probleme se găsește poate în ideea freudiană după care noi « refulăm » o experiență sau un eveniment natural atunci cînd nu reușim a le traduce în artă conștientă. Același mecanism este acela care servește la a ne amorți în fața propriilor noastre prelungiri care sînt mediile studiate în prezenta carte. Ca și metaforele, mediile transformă sau transmit experiența. Atunci cînd americanii, pentru a arăta că regretă că sînt nevoiți să refuze o invitație, spun « Voi lua un raincheck[1], în acest caz », ei traduc o invitație mondenă în

[1] Raincheck: bilet de garantare a înapoierii prețului biletului pentru un spectacol sau un meci întrerupt din cauza ploii.

Scanned with OKEN Scanner

spectacol sportiv și amplifică un regret de convenienţă într-o imagine spontană a decepţiei lor. « Invitaţia dumneavoastră nu este unul din acele gesturi maşinale care sînt uitate imediat. Faptul de a nu o putea accepta mă face să simt aceeaşi decepţie ca la întreruperea unui meci de basseball ». Precum în toate metaforele, există aici raporturi complexe între patru părţi: « Invitaţia dumneavoastră este faţă de invitaţiile obişnuite ceea ce partidele de baseball sînt faţă de întîlnirile din viaţa cotidiană ». În acest fel, percepînd un ansamblu de relaţii prin prisma unui alt ansamblu, noi înmagazinăm şi amplificăm experienţa, în forme precum banul. Căci banul este şi el o metaforă. Şi toate mediile, înţelese ca propriiile noastre prelungiri, ne oferă o viziune şi o conştiinţă nouă şi transformatoare. « Este un lucru excelent, scrie Bacon, acela că Pan sau lumea, se spune, şi-a ales-o ca nevastă pe Echo, dintre toate (de preferinţă dintre toate celelalte voci sau cuvinte), căci numai ea este adevărata filosofie care redă fidel însăşi cuvintele lumii . . . »

Astăzi, traducătorul electronic Mark II aşteaptă, gata de a traduce în toate limbile capodoperele tuturor literaturilor aşa cum a tradus textul unui exeget rus al lui Tolstoi « Război şi lume / pace . . . Dar, cu toate acestea, cultura nu rămîne / nu costă pe loc. Ceva de tradus. Ceva de tipărit ».

Înseşi cuvintele « a sezisa » (saisir) şi « a pricepe » (appréhender) revelează un proces care constă în a atinge lucrurile prin intermediul altor lucruri, a atinge şi a percepe mai multe faţete în acelaşi timp prin mai multe simţuri. Devine clar că « a atinge » nu este numai o chestiune de epidermă ci o interacţiune a simţurilor şi că « a lua contact » sau « a rămîne în contact » sînt produse ale unei fructuoase întîlniri ale simţurilor, ale traducerii în sonor, ale sonorului în mişcare, în gust şi în miros.

Timp de mai multe secole s-a înţeles « bunul simţ » drept acea putere singulară pe care o au oamenii de a traduce pentru toate simţurile experienţa unuia dintre ele şi de a realiza permanent în spirit o imagine unificată. În fapt, s-a crezut mult timp că această imagine a unui raport unificat era marca raţionalităţii noastre; este posibil să se întîmple acelaşi lucru şi în epoca ordinatoarelor. Căci este de acum înainte posibil a programa raporturi senzoriale care se aseamănă cu starea de conştiinţă. Totuşi, o astfel de stare va fi în mod necesar o prelungire a propriei noastre conştiinţe, aşa cum roata este o prelungire a mişcării alternative a picioarelor. Noi am tradus sau prelungit deja sistemul nostru nervos central în tehnologia electromagnetică: n-am mai avea de făcut decît un pas pentru a transforma şi conştiinţa noastră în lumea ordinatoarelor.

În acest caz am fi în sfîrşit capabili a programa conştiinţa în aşa fel încît ea nu ar mai fi amorţită sau distrasă de iluziile narcisiste ale lumii divertismentului care obsedează umanitatea atunci cînd ea se vede prelungită în toate trucurile şi maşinile sale.

Dacă oraşul a remodelat sau tradus omul într-o formă mai convenabilă decît aceea pe care au găsit-o strămoşii săi nomazi, nu este oare clar că, în acelaşi mod, traducerea actuală a întregii noastre vieţi în această formă spirituală care este informaţia ar putea face din întreg globul şi din familia umană o conştiinţă unică?

În româneşte de GEORGE CHIRIŢĂ

Scanned with OKEN Scanner

McLUHAN
și
post
McLUHAN

McLuhan, *doctor honoris causa* la Oxford

Scanned with OKEN Scanner

ENRICO BARAGLI

Ceea ce rămîne din MARSHALL McLUHAN

După McLuhan Din inițiativa Asociației Ennio Flaiano și a Sediului local al Radiodifuziunii (RAI), în zilele de 10 și 11 iulie 1981 s-a desfășurat, la Pescara, Simpozionul *După McLuhan*, cu participarea, în afară de aceea a fiului Erich, a unui număr de treizeci de studioși și profesioniști italieni în domeniul mass-mediilor. Impresia degajată de această întîlnire — și confirmată ulterior de lectura Actelor Simpozionului — este aceea a unei răspîndite necunoașteri a gîndirii celei mai autentice a lui McLuhan și a unei la fel de răspîndite preluări acritice a paradoxurilor sale. O impresie, dealtminteri, nu cu mult diferită de cea produsă de elogiile, mai mult sau mai puțin sincere sau ironice, pe care critici și publiciști din toate părțile lumii le prefiră pe seama lui McLuhan, ca și de numeroasele articole apărute în ziare și săptămînale cu ocazia morții sale, care a avut loc la 31 decembrie 1980.

Sintetizîndu-mi scrierile de pînă acum, în eseul de față înțeleg să stabilesc punctele focale ale caleidoscopicei gîndiri mcluhiene; să relev vîrtejul judecăților unor cercetători serioși și ale unor publiciști după ureche; să cîntăresc consistența sloganului « mediul (medium-ul) este mesajul » în care apare ancorată faima sa de Profet al mass-mediilor; pentru a evalua, în sfîrșit, ceea ce rămîne viabil din opera sa; și care — o spun imediat — mi se pare a fi foarte puțin, dar extrem de valabil din punct de vedere cultural și social.

Formație literară

Date biografice Herbert Marshall McLuhan — sau, simplu, McLuhan (=McL), cum îl voi numi în continuare — s-a născut la 21 iulie 1911 în orașul Edmonton (Alberta, Canada). Student universitar în primii ani '30, la Winnipeg, unde i s-a mutat familia, frecventează facultatea de matematică. Dar nu pentru multă vreme, căci trece în curînd la facultatea de literatură engleză, în care devine *Bachelor of Arts*, în '33, și *Master* în '34. Nemulțumit, transmigrează, student în filozofie și literatură medievală și a Renașterii, la *Trinity College* din Cambridge (Anglia), unde e *Bachelor* în '36 și *Master* în '40, cu o teză de licență despre prozatorul elizabetan Thomas Nashe. Tot la Cambridge are loc prima sa întîlnire cu criticii și literații I. A. Richards și discipolul său W. Empson, F.R. Leavis și maestrul său T.S. Eliot; apoi, E. Pound, J. Joyce și P. W. Lewis: formatori, cu toții, ai indelebilei sale specializări literare, al cărei rod va fi, printre altele, în 1969, *Interior Landscape:* culegere de eseuri critice despre Mallarmé, Dos Passos, Hopkins, Tennyson, Pope, Poe etc.

Scanned with OKEN Scanner

Evoluția unui renume

Ca scriitor, pînă la vîrsta de patruzeci de ani, McL a publicat doar articole în reviste de specialitate. În 1951 apare prima sa carte: *Mireasa mecanică*, o sarcastică și « moralistă » denunțare, din partea unui « literat », a disocierii psiho-sociale produse de mașină în societatea americană, care îl împinsese pe omul SUA să rezerve automobilului locul ocupat odinioară de soție sau de logodnică. Aproape ignorată, la apariție, de public, cartea e căutată la prețuri prohibitive abia cu treisprezece ani mai tîrziu, cînd autorul ei devine cunoscut.

În anii '53—'60, în afară de *Counterblast* (în colaborare cu H. Parker), apare culegerea *Comunicarea de massă*, prin care McL trece la tratarea problemelor comunicărilor de massă, puse în legătură cu tehnicile lor. Cu toate că în această lucrare se anunțau cîteva din elementele ce aveau să explodeze ulterior, și această culegere a trecut aproape neobservată.

Galaxia Gutenberg. În 1962 vine rîndul celei dintîi din operele sale majore, *Galaxia Gutenberg:* mozaic alcătuit din 107 dale, al cărui scop— potrivit subtitlului: *Formarea omului tipografic* — era de a demonstra că influența revoluționară săvîrșită de invenția caracterelor tipografice mobile ale lui Gutenberg asupra întregii culturi a Europei occidentale, din 1500 pînă în 1900, și, prin reflex, asupra culturilor care s-au modelat pe aceasta, a produs un om radical deosebit, atît de cel pre-alfabet din îndepărtatul sat tribal, cît și de cel electronic, marconian, din actualul « sat planetar ». Nici acest eseu nu a dobîndit un mare succes de public, la apariție, pentru a-l avea abia ulterior, pe creasta răsunătorului succes al volumului următor, cînd s-a bucurat de două ediții și în SUA. Nici lumea culturală nu a părut să-l ia în serios ; răscumpărîndu-se, apoi, în parte, cînd numeroși cercetători l-au judecat ca fiind cea mai bună și cea mai importantă operă a sa.

Pentru a înțelege « mediile » În 1964 începe *boom*-ul faimei mondiale a lui McL, o dată cu editarea bestseller-ului său, *Pentru a înțelege « mediile »*. Pînă atunci, de fapt, McL era cunoscut, în ambianța academică din Toronto, ca strălucit profesor de literatură, iar interesul său pentru mass-medii trecea, mai de grabă, drept o bizară excentricitate. Asta, în ciuda faptului că, în SUA, l-a precedat renumele de specialist în domeniu, astfel încît, în '59, *U.S.Office of Education* îi comandă un pretențios *Proiect de studiu asupra mass-mediilor*. Redactat în '60, acest proiect constituie osatura noului volum. În *Partea Întîia*, mai generală, McL propune ceea ce va prezenta pilaștrii gîndirii sale ; iar în *Partea a Doua*, extinsă pe patru cincimi din volum, își verifică teoriile, confruntîndu-le cu 26 de (mass) medii sau « tehnologii » ; de la cuvîntul vorbit, de la scris, roată și drum, numere și ceasornic, la cuvîntul tipărit, la automobil, cinematograf, mașină de scris, televiziune și automatizare.

Tradus, se pare, în peste 70 de limbi, volumul s-a bucurat de un succes enorm. Îndeosebi — așa se pare — din pricina locului central pe care, într-o viziune foarte optimistă, îl ocupa televiziunea, dar și pentru că autorul răspundea anxioaselor întrebări ale americanului (și ale omului) de azi, împăcîndu-l cu ceea ce urma să considere și să accepte ca fiind însăși lumea sa. Iar această faimă, care, printre altele, în '67—'68 îl duce în fruntea lui *Center of Communication* al prestigioasei și darnicei *Fordham University* din New York, nu a făcut decît să crească pînă la moartea sa, consolidată de multe scrieri minore și de numeroasele sale interviuri ; în ciuda celor două cotituri radicale care, in extremis, i-au alterat gîndirea: aceea a celor două emisfere cerebrale și aceea a exclamației mai puțin optimiste: « Scoateți apa-

Scanned with OKEN Scanner

ratul din priză !», în legătură cu televiziunea și cu terorismul. A. Vernay, în *Figaro*, s-a întrebat: « Care alt profesor-conferențiar se poate lăuda că și-a văzut propriul chip reprodus aproape simultan în *Time* și în *News Week*, și că a divulgat cu teoriile sale un nou 'ism' — mcluhanismul — chiar și printre cei care nu au o cunoaștere directă a lor? »

Între detractori și entuziaști

Studii despre McLuhan Din cîte cunosc eu, cel puțin o sută de autori au vorbit despre McLuhan, și cel puțin două duzini au făcut din el obiect de studiu, mai mult ori mai puțin sistematic. Ca, de pildă, în afara Italiei: Fr. Balle, J. M. Bermudo, A. Bourdin, J.W. Carey, J. Cazeneuve, N. Compton, S.W. Finkelstein, R. Kostelanetz, R. Rosenthal, P. Riesman, P. Tommissen etc.; iar în Italia: G. Barbiellini Amidei, R. Barilli, U. Eco, G. Gamaleri, A. Lorenzini, E. Rescigno. Dintre ceilalți, unii s-au referit la el *en passant*, dînd adeseori dreptate amintitului Bourdin, care vorbea de « un McL prea mult citat și prea puțin citit »; în timp ce alții nu au trecut dincolo de cîte o « găselniță », după ureche, a lui McL, pentru a lansa elogii sau critici, mai mult ori mai puțin viscerale.

În ansamblu, judecățile variază între mulți detractori neți, mai numeroșii critico-favorabili și rarii entuziaști. În paginile detractorilor citim, de exemplu, despre un McL « prădător de truisme, înșelător la toate nivelurile », « pseudo Einstein », « jongleur de iarmaroc », « pedant zgomotos, croit pe măsura alienărilor timpului nostru », « ventriloc și șarlatan », autor de « acorduri intelectuale de ghitară », « diletant autor de butade », « guru american », frămîntat de un « delir interpretativ » și de o « reducție monomaniacă », autor al unei « îngrămădiri de teorii șchioape, de generalizări pe cît de dogmatice, pe atît de gratuite, de discursuri descusute », de fraze golite de logică, de observații între paranteze despărțite de context, și de « salturi spectaculoase de pe o culme obscură pe alta » (această din urmă apreciere aparține lui B. Liebermann). Acești autori negativi explică imensul succes obținut de Canadian, fie prin difuzele *masscult* și *midcult* ale unei anumite lumi nordamericane, fie prin limbajul sugestiv al lui McL și prin cultura sa variat enciclopedică, prin corespunzătorul complex de inferioritate al unor cititori ce se socotesc foarte departe de o asemenea cultură, ca și printr-o euforizantă acțiune eliberatoare exercitată de McL îndeosebi asupra tinerilor, în privința celor mai grave probleme psiho-sociale care frămîntă lumea de azi.

Critici Dintre criticii care pendulează între glumă și mușcătură, doi s-au întrebat: « Erou sau eretic? », « Șarlatan ori sfînt? », în timp ce alții, pe o scară de « răutate » mai mult sau mai puțin descrescîndă, l-au calificat drept « cel dintîi filozof pop », « iconoclastul de la Toronto », « James Joyce al electronicii », « omul amfibie al mass-mediilor », « specialist în slalom gigant și în vîrtejuri de imagini și paradoxuri », « profetul (sau oracolul) mass-mediilor », « cometa canadiană », « preotul (sau papa) mass-mediilor », « revoluționarul comunicării », « mai mult romancier sau poet, decît sociolog ». Sînt autori, aceștia, care nu ezită, totuși, să-i recunoască lui McL anumite merite: ca acela de a fi scuturat în mod salutar studiile asupra mass-mediilor și asupra comunicării, în genere, și de a fi mutat atenția de pe prezența mesajelor, pe aceea a mijloacelor etc. În concluzie: « Adeseori iritant în delirul său, în megalomania și înfumurarea sa, el folosește fără îndoială moduri de gîndire care ne sînt străine. Cu toate acestea (. . .) el e cel dintîi în a pune întrebări

Scanned with OKEN Scanner

fundamentale în privința înțelegerii lumii contemporane. De aceea, merită să fie citit cu maximum de atenție ».

Judecăți favorabile În sfîrșit, printre cei mulți care sînt, în esență, favorabili, chiar dacă nu și entuziaști susținători ai lui McL, se numără, în Italia: G. Agnese, F. Di Giammatteo, P. Filiasi Cercano, E. Mascilli Migliorini și, îndeosebi, R. Barilli, R.F. Esposito și G. Gamaleri; iar în afara Italiei: O. Cohn, D. Duffy, S. W. Finkelstein, J.W. Mole, dar mai ales J. Culkin, I. C. Jarvie, R. Kostelanetz și B. Newitt. În elogiile lor se citește, printre altele, despre un McL « numărul unu al scriitorilor canadieni », « personalitatea cea mai proeminentă a vieții culturale americane », « autor al unor intuiții atît de strălucite, încît li se spune mcluhanisme », « savant distins », inițiator al unei « vaste și viguroase întreprinderi culturologice », dispunînd de « cele mai valabile titluri pentru a se înfățișa, în zilele noastre, ca moștenitorul cel mai viabil al *Științei noi* vichiene», « unul dintre studioșii cei mai geniali care au înțeles profunzimea, caracterul și semnificația transformării culturale în curs », « gînditorul cel mai important după Newton, Darwin, Freud, Einstein și Pavlov ». Motiv pentru care « a vorbi despre mass-medii fără a-l cita pe McL (. . .) e ca și cum un predicator nu l-ar aminti mereu pe Sfîntul Augustin (. . .); el ne dă o mass-mediologie, cu care, pe bună dreptate, o mare parte din americani se mîndrește ».

Teoretizarea unui slogan-paradox

Mijlocul este mesajul Înainte de a o supune criticii, să examinăm pe scurt esența gîndirii lui McL. Ea poate fi redusă la teza-slogan « mijlocul este mesajul », care, de fapt, în opinia curentă, de bine de rău, o și sintetizează; după cum această esență se mai poate reduce la cele cinci sub-teze privind: 1. «temperatura» mediilor; 2. mediile prelungiri ale omului; 3. mediile care duc de la explozie la implozie; 4. mediile în relație cu emisferele cerebrale; 5. mediile și cele patru vîrste.

McLuhan și-a enucleat teza-slogan în moduri diverse. De exemplu, în 1960, scria: « Afirmînd 'mijlocul este mesajul' vreau să spun că mijlocul determină modurile de percepție și formează matricea ipotezelor de lucru care determină obiectivele ». Varianta-șoc datează din '67: « Mijlocul e mesajul »; iar din '74 e apostila: « E vorba de transformarea globală a *hardware*-ului în *software*, adică a obiectului în informație ».

Făcînd abstracție, pentru moment, de ambiguitatea terminologico-conceptuală a celor doi termeni de « mijloc » și de « mesaj », paradoxalitatea sloganului, și în consecință succesul său publicistic, stăteau în ruptura operată nu doar față de simțul comun, care face deosebirea dintre mijloc și mesaj, ci și față de linia de dezvoltare urmată de studiile și cercetările asupra mass-mediilor în SUA încă din anii '20, și după aceea în toate celelalte părți ale lumii. De fapt, dintre cele patru elemente ale Formulei (comunicării intenționale) a lui H.D. Lasswell:

Cine (comunică), *Ce anume*, *Cui*, *Cu ce efecte*, — *Cine* (adică aceia care comunică prin medii) este considerat un dat de plecare cunoscut prin sine însuși, și, într-adevăr, invariabil, *luat ca un singur întreg împreună cu mijlocul*. Astfel, cercetările s-au îndreptat în direcția lesne quantificabilului *Cui*, adică receptorii, frecventați sau frecventabili (Analiză de piață), pentru a se trece apoi îndeosebi la *Ce anume*, adică la cantitatea-calitate a conținuturilor-mesaje (Content Analysis), în raport cu receptivitatea destinatarilor, față de *efectele imediate* presupuse de *Cine*. Lucrurile

Scanned with OKEN Scanner

nu s-au schimbat prea mult nici cînd studiile și cercetările s-au oprit, în anii '50—'60, și asupra *efectelor socio-culturale celor mai durabile ale acțiunii globale a mass-mediilor*. Aceeași polemică în jurul meritelor sau defectelor acestor mass-medii i-a găsit pe umaniști și pe culturologi împărțiți în « apocaliptici » și « integrați », concentrîndu-se aproape în întregime în jurul *calității*, masificantă sau nu, a *conținuturilor mass-mediilor*.

Într-un asemenea context, aspectul paradoxal-provocator al tezei-slogan stătea tocmai în peremptorietatea cu care ea, susținînd că *mediile* (tehnologice) *de comunicare* făuresc ele însele *mesajul* care modelează din punct de vedere psiho-sociologic omul ca receptor al lor, sfîrșea prin a ignora și a nega orice eficacitate, precum și existența însăși a ceea ce atît simțul comun, cît și cercetătorii considerau (și consideră) că sînt « conținuturile » (mesajele) comunicate de mass-medii.

Medii calde și medii reci 1. « Temperatura » mediilor. — În ce fel, potrivit lui McL, mediile ca atare devin mesaj, adică incid asupra cunoașterii lumii din partea receptorului? În esență — răspunde McL — prin *caracteristicile lor perceptive*, adică după tipul și aria de *stimulare senzorială* ce le e proprie. De aceea, *în raport cu senzorialul* receptorului, McL deosebește mediile în hot/calde și cool/reci, după gradul lor de « definiție », adică după cantitatea amănuntelor furnizate de ele. Cu cît acestea abundă (=« înaltă definiție ») cu atît mai puțin hot/caldul e implicat în participarea receptorului ; cu cît aceste amănunte sînt mai puține (= « joasă definiție »), cu atît mediul cool/rece îl angajează pe receptor să-l decodifice și să și-l însușească. Ca să dăm cîteva exemple: medii de comunicare hot/calde sînt cinematograful și ziarul, iar cool/reci sînt telefonul și televiziunea ; iar dintre mediile care nu sînt de comunicare hot/calde, sînt base-ballul, Nixon și valsul, în timp ce schiul, Kennedy și twist-ul sînt cool/reci.

Mediile prelungiri ale omului 2. După McL, mediile ca atare devin mesaje, adică îl modifică pe receptor, și pentru că sînt extensiuni, prelungiri ale unor facultăți psihice sau fizice. De exemplu, tehnologiile precedente mediilor electrice erau prelungiri: ale mîinilor (ciocanul), ale picioarelor (roata), ale dinților și unghiilor (cuțitul), ale pielii (îmbrăcămintea), în timp ce o dată cu tehnologia electromagnetică, creierul s-a prelungit în afara craniului, iar nervii în afara pielii.

De la explozie la implozie 3. După ce timp de trei mii de ani a *explodat* prin mijloace tehnologice fragmentare și pur mecanice, lumea occidentală a intrat acum într-o fază de implozie. În erele mecanicii am operat o *extensiune* a corpului nostru în sens spațial. Astăzi, după peste un secol de folosire a electricității, ne-am *extins* însuși *sistemul nostru nervos central* într-o *îmbrățișare globală*, care, cel puțin în ceea ce privește Planeta noastră, abolește atît timpul, cît și spațiul. Ne apropiem cu repeziciune de faza finală a *extensiunii*, a prelungirii omului ».

Emisferele cerebrale 4. Ultimului McL îi aparține descoperirea raporturilor fizico-biologice diferențiate între medii și simțuri față de cele două emisfere ale creierului uman: cea stîngă, a ochiului și a lumii vizuale, continuă și omogenă, « gutenberghiană », proprie analizei cantitative, care a dominat lumea noastră occidentală pînă în secolul al XX-lea ; și cea dreaptă, a urechii și acusticii, proprie percepției simultane, a actualei ere electronice.

Scanned with OKEN Scanner

Așa încît de ambianța (« mediile »?) în care trăiește depinde, la om, preponderența uneia sau a celeilalte emisfere, și a respectivelor funcțiuni (« mesajele »?).

Cele patru vîrste 5. Aceste patru sub-teze, întregite de alte elemente întîmplătoare, îl conduc pe McL la o viziune globală a omului și a istoriei sale: *monistă*, întrucît un singur factor, mediile, este predicat ca suficient pentru a da seama de toate fenomenele psiho-socio-culturale, trecute, prezente și viitoare; *dialectică*, întrucît aceleași fenomene, ca și epocile istorice, sînt văzute în dinamica de teză-antiteză-sinteză între perechi opuse ale înseși mediilor; în sfîrșit, *ideologică*, întrucît judecățile, previziunile și propunerile operative optează *pro* unele medii-mesaje împotriva altora. De fapt, pentru McL evoluția omului, de la *Vîrsta de aur* a arhaicului sat analfabet, coboară în *Vîrsta de argint* alfabeto-chirografică; degenerează în *Vîrsta de fier* (= Galaxia Gutenberg) a tiparului, pentru a se îndrepta — cel puțin potrivit ultimului McL — în direcția unei înnoite *Vîrste de aur* a « Satului integrat cosmic » electronic. Iată cîteva caracteristici ale acestor vîrste.

Unicul mijloc (medium) de care dispunea omul în satul tribal era cuvîntul oral. Care, stimulînd nu văzul, ci auzul (emisfera dreaptă) îl «implica» senzorial și emotiv pe ascultător, integrîndu-l astfel în grupul social — familie, clan, trib —. Unica posibilitate de înmagazinare a experiențelor de transmis în spațiu (restrîns) și în timp (scurt): memoria fiecărui grup. Omului « de natură » de pe vremea aceea, integrat senzorial, îi erau necunoscute crizele viitorului om civilizat.

Factori evolutivi Dintre numeroșii factori evolutivi care au influențat cele aproximativ trei milenii ale *Vîrstei de argint*, atenția lui McL se îndreaptă (aproape) numai spre scrisul alfabetic, în concreteța sa *senzorial vizuală* și în funcția sa *analitico-lineară*. Într-adevăr, redusei hegemonii cuprinzînd auzul față de cea analitico-lineară a văzului (emisferă stîngă !), și disocierii derivate din sensibilitatea interioară a omului, McL le atribuie, printre altele — în afară de disocierea familiei și a clanului, și de trecerea de la societățile închise la cele deschise, cu succesivele frămîntări — și transpunerea și omogenizarea culturii, percepția care devine din euclidiană, carteziană, în ce privește spațiul și timpul, amîndouă uniforme, lealitatea indivizilor în fața legilor scrise etc.; dar, mai ales, le atribuie revoluția psiho-culturală marcată prin gîndirea greacă; de la « gîndirea sălbatică » la « logosul » filozofiei și al științei.

Tipar și mecanizare McL acordă atenție și numeroșilor factori evolutivi ce au caracterizat cele aproximativ patru secole ale Galaxiei Gutenberg. El deplînge faptul că « în cinci secole, foarte puțini au fost scriitorii explicit conștienți de efectele tiparului asupra *sensibilității umane* »; și încearcă să umple această lacună prin împingerea spre Gutenberg a unor fapte și evenimente care îi constituie, tocmai, « galaxia ». Cel dintîi dintre ele: explozia mecanizării. Apoi, pentru McL, se schimbă însăși psihologia omului gutenberghian. De fapt, « specializării » tiparului el îi atribuie separarea psiho-socială a sexelor, simțul « privatului » (privacy) și al pudorii în convietuirea familială, precum și homosexualitatea și prostituția; trecerea de la medievalul timp-spațiu « inclusiv » la renascentistul timp-spațiu « exclusiv », dar, mai cu seamă, îi atribuie variația formelor expresivo-culturale, precum cele artistice, filozofice, religioase și morale.

Scanned with OKEN Scanner

În sfîrșit, actuala și viitoarea Galaxie Marconi, după McL, este caracterizată îndeosebi prin televiziune, care, fiind un medium (mijloc) cool/rece și « tactil », prelungire a sistemului nervos, îl face pe omul alfabetic și gutenberghian să depășească seculara condiționare vizual - lineară, și îl conduce la un învăluitor neo-tribalism. Totuși, nu în izolatul și minusculul sat al omului pre-alfabetic, ci în unicul « Sat planetar » al întregii omeniri.

Pentru o critică obiectivă

Limitatele și modestele aporturi învederate în jurul gîndirii lui McL, după dispariția sa, legitimează, cred, faptul de a considera că fenomenul mcluhian este un fenomen încheiat, și de a ne încumeta să rostim o judecată, dacă se poate, definitivă asupra operei sale. Nu pentru a o condamna și nici pentru a o exalta în bloc, ci pentru a discerne mult-puținul valabil, de puțin-multul gratuit și caduc pe care această operă le conține.

Diferiții McLuhan Pentru a face acest lucru, mă gîndesc că, înainte de orice, se cuvine să stabilim cu rigoare și apoi să nu neglijăm — și nu toți oratorii de la Pescara au făcut-o — ceea ce McL a spus cu adevărat. Apoi, mai cred și că trebuie să ținem seama de faptul că, potrivit cu datele și cu scrierile, există diferiți McLuhani, nu neapărat coerenți. De exemplu: un McL « moralist » din *Mireasa mecanică*, care nu este McL absent din punct de vedere etic din (aproape) tot restul operei sale; primul McL al « temperaturii » (mass) mediilor, care nu se potrivește deloc cu McL ultra-maturul «emisferelor cerebrale », un McL alarmat și drastic al tîrziului « Scoateți aparatul din priză ! », care se îmbină prea puțin sau deloc cu acel McL optimist deterministic din *Pentru a înțelege mediile*. Mă gîndesc, în sfîrșit, că e necesar să ne sustragem vrajei acrobațiilor sale intelectuale, ca și « gustului său pentru contaminarea provocatorie (dat tehnic și rezultat literar), care are un efect de haz intelectual (a cita, laolaltă, pe Shakespeare și fibrele optice), dar care prin sine însuși nu prezintă nici o garanție împotriva gratuităților *miscellanee* și a confuziilor extemporanee ale unor lumi conceptual definite și în sine înseși distincte, și prin urmare neputînd fi amestecate fără a da loc unei generale insignifianțe ».

Pe aceste premise — contrar felului în care « rațonează », în sintonie fantastico-lirică cu McL, entuziaștii Barilli, Culkin, Esposito, Gamaleri și Nevitt — în rîndurile ce urmează îmi propun să verific valabilitatea punctelor caracteristice și esențiale ale gîndirii lui McL expuse mai sus: nu prin comparații briante și exemplificări insidioase, ci bizuindu-mă pe vechea logică lineară gutenberghiană. O întreprindere, la drept vorbind, nu prea comodă, deoarece — literat și « poet » prin constituție și, cum s-a văzut, prin formație — McL s-a mișcat, în opera sa, într-un spațiu ostentativ alogic, marconian, auditivo-cerebro-drept, barînd astfel orice colocviu sau discuție cu el din partea celor care aveau vina de a urma o logică vizualo-cerebro-stîngă.

Stil în mozaic Concordă cu această opțiune alogică, stilul său « în mozaic », potrivit mai mult să « epateze burghezul », decît să se facă înțeles, și anarhia sa semantică, în care deseori cuvintele nu își păstrează un înțeles socialmente convenit, spre a se reduce la semnificații antifrastice sau la ambigue polisensuri. Aparte nebuloasa « galaxie »: o vom vedea imediat în cele trei perechi hot/cool, explozie/implozie și mijloc — mesaj. Și, apoi, concordă mai

Scanned with OKEN Scanner

ales dezlînarea sa dialectică, prin care, în loc să raționeze cu argumente probatoare, înaintează cu ajutorul unor aforisme-rachete, sau îngrămădind citate din opere și autori din toate timpurile și extracțiile, de o autoritate dubioasă, sau demonstrînd prin analogie pe baza unor vagi asemănări ale unor lucruri disparate, sau manipulînd cu dezinvoltură texte și date.

Ceea ce nu se ține în picioare

Monism monocauzal și gol filozofic Dar și făcînd abstracție de aceste procedee alegorice și neștiințifice, opera lui McL, în ansamblul său, pare a fi recuzabilă pe temeiul a cel puțin două mari defecte de fond. Primul constă în *monismul său cauzal*, adică în voința sa de a explica printr-un singur factor și printr-o singură cauză, acele macrofenomene care sînt culturile și civilizațiile. De fapt, așa cum s-a văzut, el raportează întreaga primenire psiho-socială numai la *ambianță;* apoi, privilegiază, înăuntrul ei, mass-mediile de comunicare propriu-zise ; în sfîrșit, raportează aceste mass-medii exclusiv la simțurile umane. Cel de al doilea defect, mai grav, constă în *golul său filozofic.* Cu toate că, de fapt, depășește voința și puterea lui McL de a-și încadra propria gîndire în scheme filozofice precise, în realitate, în problema fundamentală a cunoașterii umane, el se adecvează unui *empirism*, să-i zicem, à la Berkeley-Hume, și unui *senzualism*, să-i zicem, à la Condillac. De aici, frecventele învinuiri de « materialism cultural », de « determinism tehnologic », de « tehnomorfism », de « obsesivă reducție la senzorialul tehnologic », adresate de critici.

Critica sub-tezelor Trecînd, în particular, la cele cinci sub-teze, aceea a emisferelor s-ar părea cea mai acceptabilă, cu condiția ca ea să fie într-adevăr « întemeiată pe anatomie și pe neurochirurgie », și ca problema cunoașterii umane să nu se reducă la determinismul senzorial de care am pomenit mai sus. Mai mult decît perplexitate, în schimb, stîrnește sub-teza celor patru vîrste, atît datorită monismului ei monocauzal — constituirea, de fapt, a diferitelor vîrste și succesiunea lor apar determinate exclusiv de succesiunea diferitelor medii de comunicare — precum și datorită alogicității-acustice pe care McL o atribuie ca valoare a celor două vîrste, de aur și marconiană, împotriva logicității-vizuale atribuită de el ca non-valoare a vîrstelor mediane, de argint și de fier.

Din restul de trei sub-teze, aceea a temperaturii mediilor pare cea mai confuzionară, gratuită și fantezistă. Dinadins confuzionară, deoarece, în materie de « participare », McL califică hot/calde acele medii-stimuluri pe care toți le-ar numi cool/reci și, invers, califică cool/reci acelea pe care orice om normal le-ar numi hot/calde; gratuită, pentru că e lipsită de orice fundament, științific sau pur și simplu empiric, față de « definiția » pe care McL o dă ca determinantă calorică ; în sfîrșit, fantezistă, deoarece așa pare criteriul caloric cu care McL categorisește mediile, așezînd, de exemplu, hîrtia, gramofonul, actorul-femeie, pe Hrusciov și ciorapii de nylon printre hot/calde, iar piatra, conferința, actorul-bărbat, pe Kennedy și ciorapii tricotați printre cool/reci. În sfîrșit, cele două sub-teze rămase: aceea a mediilor ca prelungire a omului, și aceea a exploziei-implozii pot fi acceptate, cel mult, ca expresii figurate cu o valoare științifică slabă sau nulă : îndeosebi, cea de a doua, unde, printre altele, nu e limpede cine și ce anume, după McL, explodează și implodează, și care e corelația cu temperatura hot/cool a mediilor.

Scanned with OKEN Scanner

Puţinul, dar preţiosul, care se salvează

Puţini autori şi critici au luat *ad litteram* sloganul lui McL « Mijlocul e mesajul ». Carent, după cum s-a văzut, de orice reazim logic, cea mai mare parte dintre ei l-au judecat, mai mult decît orice altceva, un paradox ; şi au încercat să-l facă rezonabilmente acceptabil, fie precizînd accepţia celor două polisensuri « mijloc » şi « mesaj », fie atenuînd peremptorietatea categorică a copulativului « e » (mesajul). Este calea pe care o urmez în încheierea acestei analize critice.

Mijlocul: comunicare şi ambianţă culturală De fapt — aparte alte confuzii macroscopice—în diferitele etape ale lui McL, termenul de « mijloc » trimite uneori la mijloace şi instrumente propriu-zise « de comunicare » intenţională — ca gestul şi cuvîntul, ziarul şi televiziunea—, în timp ce tot mai adesea trimite şi la tehnologiile ce nu sînt « de comunicare » — ca roata, veşmintele, banii, ceasornicul, automobilul şi electronica —, care, introduse rînd pe rînd de către om, constituie parte din *ambianţa sa culturală*. « Mesajul », la rîndul său, e uneori potrivit accepţiei comune, pentru conţinutul înţeles şi exprimat în orice *comunicare intenţională* (= «limbajele »), în timp ce mai adesea stă, analogic, pentru *efectele induse* în omul istoric *de ambianţa* în care trăieşte, pe măsură ce o modifică. Or, dacă cei doi termeni sînt luaţi în accepţiile lor secunde, teza-slogan a lui McL se reduce la un truism, într-atît de ridicol, încît enunţă ceea ce e ştiut şi acceptat de toată lumea, şi anume că omul — chiar şi în chip non determinist, ca şi restul fiinţelor materiale — resimte ambianţa în care trăieşte şi activează. Dacă, în schimb, cei doi termeni sînt luaţi în accepţiile lor prime, adică referindu-se la actul lingvistic, teza-slogan se dezvăluie în mod manifest eronată şi falsă, dat fiind că în experienţa cotidiană a fiecăruia dintre noi, precum şi în aceea a întregii istorii umane, înţelegerea şi eficacitatea « mesajelor » se dovedeşte cu totul *independentă* de natura « mijloacelor » folosite pentru a le răspîndi şi inculca.

Există, oare, posibilitatea de a reduce paradoxul la o aserţiune rezonabil şi rodnic acceptabilă? Cred că e suficient să-l modificăm în următorii termeni: «(Şi) mijlocul e (un) mesaj », înţelegînd, prin aceasta, să afirmăm că *mijloacele de comunicare* transmit de bună seamă *conţinuturile* presupuse de cine le foloseşte, dar şi că, totodată, mai transmit şi altele (adică: modifică în moduri mai mult sau mai puţin profunde şi stabile însuşi receptorul), *dependent de natura proprie a mijlocului folosit*.

Se reuşeşte astfel să se orienteze interesele, studiile şi cercetările asupra mass-mediilor din planul conţinuturilor lor, şi în acela al propriilor lor tehnologii ; adică: dinspre efectele lor preponderent individuale şi pasagere, spre cele preponderent sociale şi durabile. Şi o mare parte din merit nu va putea să nu fie atribuită Profetului mass-mediilor. Se va adeveri astfel urarea unuia dintre criticii săi cei mai echilibraţi,A. Bourdin: « Fluxul ni l-a adus pe McLuhan, refluxul s-ar putea să-l ducă de la noi. Dar depinde de noi dacă pe plajă rămîn buclucuri sau comori (. . .) N-ar fi mai înţelept, oare, dacă am încerca să-l folosim şi să-l depăşim? »

În româneşte de FLORIAN POTRA

Scanned with OKEN Scanner

McLUHAN
pro și contra

VIDEC

O staf
înainte, d
modelul s
mai multă
tivele par
al unei re
fabulos sc
mații poli
massă. Fir
contrară,
rican din
pean : tel
pentru fo
ficabile, u
președint

Douăze

Ce est
obiect n
nu știe c
rețele. D
nu rămîr
impresia
lumea ni
că cea m
un zgîrie
vecinul t
posturile
dată pos
proastă f
de a noa
peisajulu
Și totuși
țate la t
difuză a u
De ac
cunoaște
pe care-l

◀ Lewis
Care e

Scanned with OKEN Scanner

UMBERTO ECO

VIDEO, ERGO SUM

O stafie bîntuie prin Europa: stafia televiziunii nord-americane. A bîntuit și înainte, de cînd tinerele televiziuni europene au început să se reorganizeze după modelul surorii lor mai experimentate și mai dezvoltate. Și bîntuie astăzi cu și mai multă furie, îndeosebi în Italia, pe fondul dezbaterii dintre monopoluri și inițiativele particulare. Televiziunea americană ne oferă exemplul cel mai înfloritor al unei rețele de posturi particulare, în stare să ofere gratuit abonaților cel mai fabulos sortiment de spectacole și cel mai lipsit de prejudecăți și liber flux de informații politice și de actualitate din întreaga istorie a mijloacelor de comunicare în massă. Firește, aceasta este descrierea idilică și optimistă, contracarată de descrierea contrară, provenind de obicei de la intelectualii radicali și în general de la orice american din marea burghezie care stă de vorbă despre televiziune cu un prieten european: televiziunea e un aparat electric ca oricare altul, care se ține în bucătărie, pentru folosința exclusivă a copiilor și a cameristei, un vehicol de neghiobii incalificabile, un rău inevitabil cînd trebuie să afli ultimele știri sau să auzi ce are de spus președintele.

Douăzeci și patru de ore în fața televizorului

Ce este atunci televiziunea americană? De aici, de la noi, rămîne în fond un obiect necunoscut. Cetățeanul italian mijlociu știe ce produce Hollywoodul, dar nu știe ce produce Nbc, Cbs sau Abc, pentru a pomeni doar cele mai importante rețele. Dacă vrea să afle, trebuie să se ducă în Statele Unite; și chiar acolo, dacă nu rămîne mai mult timp, riscă să nu afle, fiindcă de obicei se întoarce acasă cu impresia că televizorul de la hotel era stricat, de vreme ce nu reușea să prindă ca lumea nici un post. Dacă șederea în America de Nord ar fi mai lungă, ar descoperi că cea mai mare parte a televizoarelor americane merg prost și că e de ajuns să ai un zgîrie-nor în fața ferestrei pentru a fi condamnat să vezi prost toată viața. Și că vecinul tău, la o distanță de o sută de metri, cu camera orientată altfel, prinde numai posturile pe care tu nu reușești niciodată să le prinzi și, în schimb, nu vede niciodată postul pe care îl vezi tu. Și că întreaga țară pare a nu se sinchisi de această proastă funcționare, fapt de natură să atragă atenția asupra unei atitudini diferite de a noastră. Televiziunea în America e un bun gratuit, ca apa, e un component al peisajului, așa cum e la noi dangătul de clopot duminica. Cine nu vrea nu-l folosește. Și totuși întreaga societate americană gîndește și se comportă pe baza celor învățate la televiziune. Ba chiar și intelectualul american radical trăiește sub înrîurirea difuză a unui ecran la care nu se uită niciodată și despre care știe foarte puține lucruri.

De aceea, cred că primul serviciu ce poate fi făcut cititorului (chiar și celui ce cunoaște Statele Unite ale Americii) este să se încerce « experimentul kamikaze », pe care-l poate duce la bun sfîrșit numai cine e antrenat sub raport moral și rezis-

◀ Lewis Carroll, *Alice în țara minunilor* — ilustrație la ediția originală.
Care este identitatea dumneavoastră? — grafică din volumul *Message is massage*

Scanned with OKEN Scanner

tent sub raport fizic la acest tip de « voiaj psihedelic » : să stea o zi întreagă în fața unui aparat de televiziune, douăzeci și patru de ore din douăzeci și patru, și să povestească ce se vede sau ce s-ar putea vedea. Desigur că experimentul e artificial, în sensul că voi construi o zi ideală : o zi tipică, în care se adună tot ce e mai bun și tot ce e mai rău din celelalte zile. O zi în care, dealtfel, abonatul, neavînd altceva de făcut, să poată trece cu o iuțeală vertiginoasă de la un canal la altul : artificiu nu întru totul imaginar, fiindcă în America — în fața televizorului — e cuprins de o « nevoie de comutare » și, în anumite seri mai plicticoase, e stăpînit de un fel de frenezie de a găsi neapărat ceea ce-i place sau de a nu pierde nimic din ce se transmite. Acest fapt trebuie să ne facă să reflectăm : nu trebuie niciodată să apreciem un program în sine, ci întotdeauna ca pe componentul unui peisaj vizual multiplu, din care este doar un fragment, insignifiant cînd e judecat izolat. Este unul dintre aspectele « complexului edilitar global » al lui McLuhan, văzut nu în stare hipnotică, ci în tensiune halucinantă, pentru a umple în mod personal locurile goale ale unui mozaic fără formă precisă. La sfîrșit va trebui să ne întrebăm dacă totuși mozaicul nu se compune în sens unic (și intervenția noastră nu a fost mai puțin liberă decît presupuneam), pentru că diferitele mesaje, în exaltanta lor multiplicitate, au repetat mereu același lucru, care este în fond modul în care Adorno și Horkheimer au citit civilizația radioului și cinematografului ca epifanie a omniprezenței Stăpînirii, anticipînd în chip profetic ceea ce se va petrece peste cîțiva ani cu televiziunea.

Orașul ales pentru experiment a fost Chicago, tocmai pentru că nu e New Yorkul, reprezentant atipic al Americii. Mergem deci la Chicago (ca și, în moduri diferite, la Tulsa, sau la Milwaukee, la Austin sau la New Orleans), unde nu se văd aceleași lucruri care se văd la New York.

Experimentul de la Chicago

Sîntem prin urmare la Chicago (. . .), oraș reprezentativ pentru America, o imensă provincie care nu e New York-ul, nici San Francisco, nici Los Angeles. Teoretic, pot prinde 12 canale pe unde normale (Vhf) și 70 pe « Uhf band ». De fapt, programul publicat în ziarele locale îmi spune că pot prinde canalele 2, 5, 7 și 9, care corespund marilor posturi naționale, canalul 11, care e postul local specializat în programe educative (adesea cele mai frumoase din întreaga televiziune americană) și, pe « Uhf band », canalele 11,20,26,32 și 44. Aceasta în teorie. În practică, date fiind starea aparatului meu și poziția în care mă aflu, prind bine canalele 2,5,7 și 9, prind foarte prost canalul 11 (și trebuie să renunț la lucruri foarte interesante) și nu reușesc să prind deloc « Uhf band ».

O noapte de halucinații

E păcat, deoarece canalul 32 are întotdeauna filme foarte frumoase și canalul 26 transmite în spaniolă, pentru minoritățile latine, muzică « norteña », un serial intitulat « Pur și simplu Maria », « Inimă sălbatică » și cîteva programe delirante din care întrezăresc, pe un ecran cu purici și dungi mișcătoare, frumuseți focoase cu părul de abanos și gura ca o fragă, cîntînd la chitară melodii ce storc lacrimi. Oricum, nu mă pot plînge, am destule filme pentru a deveni un « tv. adict », un drogat mulțumit.

E cinci și jumătate dimineața, ora la care încep programele. Cu voia dumneavoastră, nu mă uit la televizor și mă duc să mă culc, fiindcă aseară, furat de *mass media*, pe la zece și jumătate m-am așezat în fața aparatului și am văzut, pînă la cinci

Scanned with OKEN Scanner

și jumătate dimineața, filmele de noapte: șapte ore în șir, ca un adevărat martir. Dealtfel, erau foarte frumoase. Un James Cagney care moare ars de viu în urma exploziei unui rezervor de benzină, un John Wayne care moare la Iwo Jima, Mastroianni-Loren în « Filumena Marturano » (cu protagoniști napolitani dublați de italo-americani care spun « mamma mia » la fiecare cinci minute și « senta siggnore dottore »), și « Omul invizibil » cu Claude Rains. Fiecare film ține ceva mai mult de două ore, deoarece, cum se știe, cînd doi îndrăgostiți sînt gata să se sărute sau banditul cel rău ochește cu pistolul, spectacolul se întrerupe și în locul lui apare anunțul de publicitate. Dar în șapte ore reușesc să le văd pe toate, fiecare se suprapune peste cel dinainte cu un sfert de oră, și cînd schimb postul filmul a început și pierd mereu primele scene. În timpul reclamelor comerciale pot să merg la baie, pot să-mi torn un Seven Up și chiar să scriu cîteva scrisori (e o chestiune de antrenament). Acum nu-mi amintesc prea bine dacă, pentru a găsi comoara malaeză, Jeff Chandles s-a scufundat în apropierea coastei ori s-a dus la culcare cu o *entraîneuse* filipineză înainte de a sprijini ultima ofensivă japoneză și a-și da viața pentru libertate și democrație (se exprimă mulțumiri corpului de infanterie marină pentru colaborarea sa prețioasă la realizarea filmului etc., etc.), dar în ansamblu rămîn cu impresia că am petrecut o seară minunată.

Dormind în prima parte a dimineții, pierd « Early Report », emisiunile religioase, sfaturile pentru fermieri, un interviu la ora șapte cu un reprezentant al Nasei. Pierd și primele două programe educative « Sesame Street » și « Electric Company », dar acestea se vor relua în timpul zilei, pentru copiii care se scoală mai tîrziu. Oricum, trebuie să fiu pregătit la ora opt, cînd încep desenele animate.

Ursuleți și supermen

Voi avea apoi hrană pentru toată ziua, dacă vreau, fiindcă și după amiază îi voi întîlni pe Felix the Cat și Batman, dar dimineața doza e mai puternică, îți poți pregăti cana de lapte cu corn flakes și imediat după aceea poți face baie, trăgînd însă cu ochiul la televizor, prin ușa întredeschisă, la dansul supermenilor, la ursuleții care se sfărîmă căzînd de pe stînci, la animalele zburătoare și răzbunătorii mascați. Și toate acestea în același ritm, puțin mai lent decît ritmul de la desenele animate, și personajele vorbesc, nu scheaună, și vin apoi filmele pe care în Italia copiii le văd după-amiaza, dar cu țîrîita. Aici, în schimb, un copil are cum să-și deformeze personalitatea pentru toată viața. Mamele, în timp ce gătesc (mai exact, deschid diferitele cutii cu produse culinare semipreparate despre care tocmai atunci vorbesc anunțurile comerciale), pot urmări primele filme ale zilei, sau primele seriale, sau primele shows. Despre aceste ultime două tipuri de spectacole voi vorbi ceva mai tîrziu, deoarece constituie osatura întregii zile, și se înmulțesc între opt și zece jumătate seara. Spectatoarea noastră se poate așeza liniștită să guste « De aici pînă la veșnicie » sau « Iubirea e un lucru minunat », și-și pierde astfel toată dimineața, ori să privească « Lucy Show » (astăzi povestea tratează despre necazurile lui Lucy, care încearcă s-o convingă pe fiica ei să nu accepte curtea pe care i-o face băiatul doamnei Mooney) sau « Virginia Graham Show », care ne prilejuiește azi întîlnirea cu doi actori, cu un expert în menținerea formei fizice și un interviu cu șeriful din Los Angeles. Fiecare din acestea e o mostră de întrebări riscante, timp de o jumătate de oră, într-o succesiune rapidă, cu formule diverse. Uneori showul e de-a dreptul idiot: doi tineri căsătoriți trebuie să răspundă fiecare la cîteva întrebări cu privire la purtarea obișnuită a celuilalt. « Ce-ți spune soțul tău cînd vă treziți dimineața? », și tînăra soție răspunde sigură de sine că el îi spune « Te iubesc », pe urmă se face confruntarea cu soțul ei, și el răspunde că prima întrebare pe care

Scanned with OKEN Scanner

i-o pune e « Cît e ceasul? ». Tragedie familială, de bună seamă, și rămîn amîndoi bosumflați ; dacă, în schimb, răspunsurile coincid, urmează îmbrățișări extatice, sărutări nesfîrșite și poate chiar, ca răsplată, o mașină strălucitoare. Mai inteligent e « Password », în care personajele cu mintea ageră trebuie să-și sugereze reciproc cuvinte cheie, emițînd, în rafale, cuvinte legate prin raporturi de metaforă sau metonimie ; dacă, să spunem, cuvîntul de ghicit e « amendă », personajul stimulator va spune « polițist » sau « automobil » și se cheamă că are ghinion dacă personajul care ghicește va răspunde « intersecție » sau « autostradă ». Jocul se desfășoară foarte rapid, este excelent pentru cine vrea să învețe engleza, cere participanților să aibă un vocabular rafinat și cuprinde aspecte dramatice agreabile. Aceste « quiz » ar reprezenta cel mai înalt nivel intelectual al dimineții, dacă televiziunea americană n-ar fi început să găzduiască pe cîteva canale două importante emisiuni pentru copii, care sînt reluate, la diferite ore, pînă seara.

Strada unde se vinde alfabetul

Este vorba despre emisiunea « Sesame Street », consacrată copiilor care nu știu încă să citească, și « Electric Company », pentru copiii care merg la școală și sînt în clasa a treia sau a patra.

« Sesame Street » e o stradă unde locuiesc marionete minunate, pline de haz și extrem de simpatice. Cînd ele dispar, le iau locul copii și adulții, albi, negri, mulatri sau metiși, care locuiesc pe Sesame Street (copiii americani pun acum mereu întrebarea : « Mamă, cînd mă duci să văd Sesame Street? »). Toate aceste personaje, înainte de toate, îi învață pe copii să citească : după un lanț de ingenioase tumbe animate, literele alfabetului se transformă în obiectele ale căror inițiale sînt. Copilul învață astfel vizual că litera « C » e legată de casă, cal, cuc, clanță sau Caracas. Tehnica e aceeași ca la reclamele comerciale, litera e « vîndută » ca un produs (cea mai bună dovadă e faptul că acum multe anunțuri de publicitate încearcă să vîndă produsul ca pe o literă a alfabetului). Aceasta e remarca principală pe care mulți critici o fac cu privire la modalitatea introdusă de această transmisie de *Children's Television Workshop*, o organizație necomercială, care, cu sprijinul mai multor fundații, a reușit să treacă de la canalele educative la marile posturi naționale. La asemenea obiecții, organizatorii răspund că limbajul publicității e singurul pe care copiii îl înțeleg astăzi și, dacă în felul acesta învață să citească, trebuie să folosim acest mijloc. Cu atît mai mult cu cît transmisiunea nu se adresează în primul rînd copiilor din familii bogate și culte, ci copiilor nevoiași, din rasele supuse discriminării, care nu au alte instrumente culturale. Aici ni se dezvăluie cel de al doilea proiect pedagogic, mai puțin evident pentru micul spectator. « Sesame Street » (împreună cu «Electric Company») oferă imaginea vie și fascinantă a unei comunități integrate, în care copiii albi se joacă cu copiii negri și adeseori negrul e mai vioi și mai inteligent. Pentru a-i integra pe portoricani, pe «Sesame Street» se vorbește și în limba spaniolă, și acum mulți copii americani cunosc cîteva cuvînte spaniole și nu-i mai consideră niște jivine ciudate pe cei de-o vîrstă cu ei care nu știu încă să vorbească bine englezește. Ba mai mult : aceste două transmisiuni îndeplinesc o sarcină revoluționară de nivelare lingvistică, fiindcă engleza pe are o propagă nu este aceea de la Harvard, ci aceea a ghettourilor. Prin urmare, este propusă ca model de vorbire o engleză plină de cuvinte de jargon, licențe gramaticale și construcții sintactice simplificate. E greu să apreciem impactul acestui tip de educație asupra adulților de mîine. Dar e sigur că aproape toți copiii se obișnuiesc, prin aceste emisiuni, să nu mai considere limba un mijloc de discriminare socială. Forța acestor emisiuni provine din faptul că sînt foarte frumoase, și atît cei mari cît și

Scanned with OKEN Scanner

cei mici încearcă să nu le piardă. Rezultatul se va putea vedea abia după o generație: era sau nu îngăduit să se folosească sistemele de convingere publică pentru a vinde alfabetismul și toleranța? Amîndouă transmisiile salvează televiziunea americană, oferind o compensație pentru sutele de ore inutile și insipide din alte emisiuni (. . .)

Jocul întîlnirilor

În prima parte a după-amiezii, adică imediat după masă, încep să se transmită filmele și telefilmele de serie și showurile personale. Într-o singură zi petrecută la Chicago, aș putea vedea circa douăsprezece (sîmbăta și duminica chiar mai multe). La New York aș avea la dispoziție între șaptesprezece și douăzeci. Alegerea poate merge de la cele mai slabe westernuri, refuzate de sălile cinematografelor, pînă la o retrospectivă Eisenstein ; intre cele două extreme, o rafală de clasici și o minunată serie de întoarceri sentimentale în anii treizeci sau patruzeci, la filme cu vampiri, la Laurel și Hardy, la Danny Kaye, la reapariţiile lui Jean Harlow și ale fraților Marx, la nostalgice indigestii cu Humphrey Bogart etc. Această abundență de materiale cinematografice e într-o anumită măsură autoneutralizantă ; televiziunea își anulează singură meritele, în primul rînd efectul emisiunilor educative, precum și documentarele sale de înalt nivel jurnalistic, oferind aceluiași public refugiul în reevocări sau într-un curat drog narativ ; mașina de produs vise funcționează din plin. Dar sînt și unii spectatori grăbiți, și atunci după-amiaza ni se oferă scurte intervale de amuzament. Poți bunăoară să urmărești « The Dating Game », transmisie extrem de ciudată, fiindcă, pe cînd celelalte spectacole par să fi fost concepute pentru familii foarte unite, acesta amintește mai curînd de atmosfera ironică din « Playboy », cu singura deosebire că își dozează ironia și viclenia în limitele decenței. Se văd de exemplu trei tinerei, toți frumoși și spirituali și cu unele calități deosebite (actor în devenire, tînăr campion sportiv universitar și așa mai departe), care, din spatele unui paravan, răspund la întrebările unei fete (de obicei și ea candidată la profesia de actriță sau *cover girl*), întrebări referitoare la unele probleme intime. După care fata trebuie să aleagă glasul care i-a dat răspunsurile cele mai satisfăcătoare. Jocul poate fi inversat, și atunci îi va reveni unui băiat sarcina de a pune la încercare calitățile unor fete frumoase foc, tot trei la număr, cu probe de tipul « încearcă să-mi urezi la mulți ani cu glasul cel mai sexy cu putință ». Prima șiretenie constă în faptul că evident cine alege nu judecă pe temeiul gradului de inteligență a răspunsurilor, ci pe temeiul încărcăturii aluzive și deci al presupusei disponibilități a partenerului. Preferatul sau preferata își întîlnesc apoi partenerul și petrec o seară într-un night club de lux, două zile într-un hotel din Florida sau ceva în genul ăsta. Ambiguitatea constă în faptul că nu se spune niciodată explicit dacă se vor bucura de recompensă singuri sau vor fi permanent însoțiți. Ni se prezintă mereu imaginea lui și a ei alături, zîmbitori, tandri și complici, și sînt prea frumoși pentru a nu ni-i închipui împreună în pat. Dar, bineînțeles, nu se suflă o vorbă despre așa ceva.

« Dating Game » e însă prea scurt ; ne vom putea hrăni în după-amiaza aceasta cu ceva mai consistent. Am la dispoziție programul foarte variat al telefilmelor de serie și ale showurilor personale. Să pătrundem în această pădure de secvențe comice, eroice și sentimentale, care se perindă prin fața noastră de dimineață și pînă seara. Să începem cu telefilmele. Sînt disponibile vreo treizeci pe zi, poate chiar mai multe, dacă avem răbdare și consultăm cu atenție programele. Calitatea variază după ora la care sînt transmise. O sumedenie de avocați-polițiști, detective de o frumusețe răpitoare, căpitani de poliție ucigași, tineri playboys specializați în bandi-

Scanned with OKEN Scanner

tismul internațional, fiecare avînd la dispoziție o oră, adesea în fiecare zi, cu numele protagonistului ca titlu.(. . .)

Urmează apoi o mulțime de languroase filme educative, dintre care nu lipsesc poveștile cu doctori, apoi serialele fantastice și de mister (« Outer Limits », « Bewitched »), cele de aventuri (« Bonanza », « Rifleman » sau « Gunsmoke ») și siropoasele seriale despre raporturile dintre mame și copii, frați și surori, cumnați și nepoți, vecini și vecine etc. (. . .) cu happy end obligatorii și clișee răsuflate, care se revarsă zi de zi asupra telespectatorilor, spunîndu-le mereu aceeași poveste cu infinite variațiuni abil născocite, în așa fel încît să pară că e mereu alta.

Joia «ține banca» Dean Martin

Ca proiect de divertisment, fenomenul e grandios, amețitor, dar cantitatea determină calitatea, și pînă la urmă e greu să-ți amintești una din aceste nenumărate secvențe fără să le confunzi cu celelalte.

Un alt mare filon care începe dis-de-dimineață e cel al showurilor construite în jurul unui personaj celebru, care poate fi de exemplu Jimmy Stewart: un individ simpatic primește în fiecare zi mai mulți oaspeți, îi pune să vorbească, să cînte, să danseze sau să înghită săbii, în funcție de specialitatea fiecăruia, și întreaga zi e marcată de apariția strălucitoare a acestor figuri deosebite; uneori unul și același oaspete apare în două showuri diferite, și ecranul de televiziune devine o fereastră enormă deschisă spre niște splendide *living rooms* ale Americii sofisticate ori spre culisele teatrelor și cluburilor de noapte. (. . .) Joi seara « ține banca » Dean Martin, buhăit de alcool, cu showul său personal, în care apar fete cu fuste scurte, show presărat cu scenete comice în stil bătrînesc, dar întotdeauna de bună calitate.

O seară de conversații

Dar pe lîngă aceste genuri de emisiuni, care nu se deosebesc de ale noastre decît prin ritmul mai rapid și prin numărul mult mai mare de replici comice, apare din cînd în cînd ceva cu adevărat original și admirabil în genul său. Miercurea, bunăoară, n-o să pierd, la opt, jumătatea de oră cu « Marty Feldman Comedy Machine », cu umor suprarealist. Dar evenimentul săptămînal cel mai important este, de cîțiva ani încoace, « Laugh-in » cu Martin (nu Dean) și Rowan, un spectacol care, într-o singură oră, reușește să acumuleze în medie șaizeci de scheciuri, căci fiecare idee ingenioasă (întotdeauna de mare haz) ține mai puțin de un minut, uneori ține doar cîteva secunde, și face loc alteia, într-o înlănțuire comică de mare clasă, unde n-are importanță dacă se pierde o replică, pentru că alte o sută îi iau locul, și totul e amplificat de dozajul ritmat al hohotelor de rîs (artificiale) și în orice caz de talentul unui grup de comici excelenți. Acest «Laugh-in » e ireverent atît cît trebuie, inteligent aproape întotdeauna, vital și adăpat la izvoarele eterne ale comicului, fără să disprețuiască gagul tradițional cu efect sigur, jucîndu-se cu calambururi și nelăsîndu-l pe spectator să respire nici o clipă. (. . .)

Urmează, în sfîrșit, categoria specială a spectacolelor « Talk Show », care au nevoie de cîteva explicații, fiindcă sînt complet deosebite de programele televiziunii noastre. Ba mai mult, dacă ar trebui să enunțăm formule, telespectatorul italian ar crede că este vorba despre o « pizza » plictisitoare și n-ar înțelege cum reușește acest tip de spectacol să constituie punctul de maximă atracție al unei seri de la televiziunea americană și să fie cel mai rîvnit și mai scump interval pentru intercalarea reclamelor comerciale. Formula, în cuvinte prea sărace, este: luați un bărbat simpatic, cu o personalitate marcantă și suplă dar nu expansivă (să nu fie

Scanned with OKEN Scanner

nici actor, nici intelectual), puneți-l să se așeze pe un scaun și să se întîlnească rînd pe rînd cu patru persoane pe seară; persoanele pot fi un actor, un predicator protestant, o asistentă socială, verișoara președintelui, o scriitoare, un educator la o școală de surdo-muți, un filantrop și o celebră dansatoare de cabaret cu program de strep-tease. Cum showul durează o oră și jumătate, ba chiar două, fiecare invitat are la dispoziție o jumătate de oră, timp în care cei doi stau de vorbă, așezați comod, zîmbind, salutîndu-l pe noul sosit și reluînd conversația întreruptă, pe temele de specialitate în care excelează oaspetele sau pe teme din viața lui, așa încît acesta poate spune ce crede despre divinitate sau despre președintele țării, despre impozite sau despre ultimul film cu Raquel Welch. Cînd showul s-a terminat, pe același canal începe altul, și asta înseamnă că spectatorul are la dispoziție în fiecare seară trei-patru ore în care gazda și oaspetele stau de vorbă, așezați față în față.

Este vorba despre două din canalele cele mai importante, la Chicago canalele 5 și 7. (. . .) Să ne oprim, de exemplu, la emisiunea « Johny Carson Show », care este cea mai populară. Intelectualul american, nu neapărat radical, ci intelectualul liberal, numai cînd îi aude numele, își înalță ochii la cer și încearcă să se scuze în numele țării sale, atît de nedemn reprezentată în ochii străinilor. (. . .)

De la omul de știință la actrița de duzină

Carson apare mai întîi singur, salutat de aplauzele și ovațiile unei săli reale și delirante, cu care dialoghează bombardînd-o cu înțepături și glume și făcîndu-i complice cu ochiul. (. . .) Carson prezintă celebri oameni de știință, actrițe devenite celebre în urma unui scandal, profesori, oameni politici și dansatori tirolezi, ca pe niște figuri ce aparțin unui Olimp comun al notorietății. Dezinvoltura complet lipsită de prejudecăți cu care nivelează valorile, cu care divinizează și superficializează deopotrivă totul, constituie aspectul negativ de care suferă și alte showuri. Singurul lucru important pare a fi să te afli în actualitate, părerile unuia valorează la fel de mult ca și părerile altora, fiind de ajuns ca toți să vorbească corect și elegant și să producă bună-dispoziție milioanelor de telespectatori. Modul educat, sterilizat, în care Carson știe să susțină conversația și anulează deosebirile dintre participanți face ca lucrurile importante să pară neesențiale și cele neesențiale să pară importante. Cu alte cuvinte, cu afabilitatea și ironia lui, cu disponibilitatea de a accepta și de a respecta orice opinie, ca și cum toate ar fi admirabile și nici una n-ar fi vrednică de o subliniere specială, devine în ochii intelectualilor un corupător, și fără îndoială că este. Dar corupția culturală e a formulei, nu a celui care conduce dicuțiile. (. . .) Ca serie continuă, talk show are fără îndoială un efect corupător, dar conversațiile, luate fiecare separat, sînt niște capodopere, deloc găunoase, ba chiar adesea pline de miez.

Evident, meritul nu e numai al lui Carson sau al celorlalți showmeni; civilizația americană e o civilizație de oameni care știu să converseze. Orice cetățean american e infinit mai dezinvolt și volubil decît oricare din președinții noștri de consilii municipale, cel puțin de la război încoace. Pentru spectatorul italian e surprinzător să vadă oameni obișnuiți susținînd monologuri de cîte un sfert de oră despre subiecte banale și reușind să fie volubili, cuceritori și spirituali ; să vadă un cîntăreț de rock care nu se limitează să spună că e mulțumit că a sosit cu bine, ci vorbește despre public, despre meseria lui, despre artă și despre politică într-un mod personal, coerent, spunînd lucruri interesante. Această civilizație a conversației implică respectul reciproc, considerația pentru interlocutor, care, atunci cînd nu este de acord cu cel ce conduce discuția, este totuși lăsat să-și exprime opinia pînă la capăt.(. . .)

Scanned with OKEN Scanner

După ştirile de seară intrăm în programul de noapte. Acum vin spectacolele de varietăţi, serialele, showurile lui Johny Carson sau Dick Cavett, apoi, după ora zece şi jumătate, orgia minunată a filmelor nocturne: « Raza morţii », « Hercule şi regina Libiei », « Jungla de asfalt », « Casablanca », « Diavolii zburători » şi chiar « La Strada », dacă e o zi deosebită.

Coşmarul reclamelor

Ziua s-a încheiat, mă aşteaptă cîteva ore bine meritate de somn şi coşmaruri de televiziune. Care nu vor fi populate de David Frost sau de Gary Cooper, de Lucille Ball sau de Superman, ci de seria nesfîrşită de reclame comerciale pe care am fost silit să le înghit între spectacole şi chiar în timpul spectacolelor, mînjind cu sos de spaghete sărutul cast pe care Penelopa i-l dă lui Ulise şi înlocuind curbele armonioase ale partenerei lui Dean Martin cu îngrozitorul spectacol al unui cauciuc nedeformabil.(. . .) V-am vorbit despre mesajul fiecărui spectacol şi al fiecărei transmisii de informaţii, dar mesajul dominant, acela care va influenţa conştiinţa mea în mod iremediabil, dacă nu voi putea rezista la chemarea acestei sirene electronice, este mesajul reclamelor. O zi petrecută în faţa televizorului, trei sute şaizeci şi cinci de zile petrecute în faţa televizorului poate că nu vor reuşi să mă educe în spiritul violenţei, nu mă vor îndrepta spre practici sexuale aberante, dar cu siguranţă mă vor educa în spiritul consumului. Mă vor educa în spiritul civilizaţiei maşinilor, prin acest ritm obsedant ce domină anunţurile comerciale şi spectacolele, ştirile şi comentariile, prin acest ritm vertiginos, absent de pe ecranele noastre elegiace şi rustice, prin acest ritm magistral care mă face să rîd, să tremur de frică, să plîng şi să tînjesc după o îmbrăţişare, cu o scandare foarte rapidă, un tempo de baterie de jazz, un joc de goluri şi de plinuri, piscuri şi abisuri, al căror echivalent vizual sînt zgîrie-norii din Manhattan sau din oraşul Chicago, construit pe malul lacului. Acest ritm e un mod de viaţă. E o formă de violenţă. E un medicament. E modul în care ar creşte copiii mei, dacă ar trăi aici. E totodată minunat. E indispensabil. Probabil că nu m-aş mai putea lipsi de el. E ritmul Surorii TV, despre care nu se poate spune dacă e mai bună sau mai rea decît televiziunea noastră casnică cu tabuuri în tempo de vals. Problema televiziunii americane nu constă în faptul că ar fi frumoasă sau urîtă, cultă sau sălbatică, reprobabilă sau admirabilă. Ea este pur şi simplu, asemenea fenomenelor naturale.

În româneşte de ANDREI IONESCU

Scanned with OKEN Scanner

HENRI WALD

Mass-Media

Numai cine continuă să creadă că limba este haina în care sînt îmbrăcate ideile înainte de a fi scoase în lume nu poate depăși părerea trivială că mijloacele de comunicare sînt neutre față de informațiile pe care le vehiculează. Însă ideea nu premerge expresiei; ideea se formează odată cu expresia; expresia este însuși trupul ideii. Căutarea unei noi expresii pentru o idee nouă nu dovedește anterioritatea ideii față de expresie, ci seamănă cu « punerea scharf-ului » într-un aparat de filmat, deoarece noua idee se formează în și prin expresia cea nouă. Mijloacele de comunicare contribuie la însăși constituirea ideilor pe care le comunică.

Mai sînt însă mulți care cred că, pentru calitatea culturii, importante sînt doar mesajele transmise, nu și mijloacele de comunicare. Este adevărat că mijloacele de massă ale comunicării sînt secunde, derivate, dependente de principalul mijloc de comunicare: vorbirea. Însă atît vorbirea cît și mijloacele de massă ale comunicării transmit, odată cu diversele informații particulare, și propriul lor mesaj, general și constant: *un anume mod de înțelegere și apreciere a lumii:* vorbirea, orală și mai ales scrisă alfabetic, comunică un model intelectual, rațional, logic de înțelegere, iar mijloacele audiovizuale transmit un model pragmatic, senzorial, afectiv de pricepere. Prin mesajul lor propriu, inerent structurii lor, mijloacele de massă ale comunicării participă și ele la formarea ideilor pe care le transmit. Cultura contemporană se desfășoară în tensiunea dintre cuvînt și imagine, dintre lectură și mijloacele video-fonice.

Marshall McLuhan exagerează cînd afirmă că « mesajul este mediumul, pentru că mediumul este acela care formează modul și determină scara activității și relațiilor umane »[1]. Tot ce se poate spune este că mediumul comunică și propriul lui mesaj împreună cu mesajele primite de la celelalte mijloace de comunicare. Însă greșeala lui este și mai mare atunci cînd susține că « alfabetismul fonetic transportă omul din lumea auzului în cea a văzului. . . »[2]. A citi nu înseamnă a privi succesiunea literelor, ci a înțelege semnificația unui discurs. Cartea nu aparține vizualului; lectura nu se face cu ochii, ci cu urechile. Dr. Alfred Tomatis constată că « citim cu urechea »[3]. Nu se privește un text alfabetic cum se privește o imagine. « Se citește cu urechea, căci a citi înseamnă a asculta ceea ce celălalt a scris, înseamnă a recolta sunetele fixate grafic »[4]. În culturile alfabetice, dezvoltarea deosebirii dintre emisfera cerebrală stîngă, coordonatoarea vorbirii, a scrierii și a activității intelectuale și emisfera dreaptă, coordonatoarea vieții afective, a dus și la o disimetrie între urechea stîngă, specializată în captarea vorbelor, și cea dreaptă, specializată în receptarea diverselor zgomote ale naturii. « Eliminarea

---

[1] Marshall McLuhan, *Pour comprendre les média*, Montréal, Ed. H.M.H., 1968, p. 25.
[2] *Ibid.*, p. 68—69.
[3] Alfred Tomatis, *La dyslexie*, Paris, 1967, p. 39.
[4] *Ibid.*, p. 76.

Scanned with OKEN Scanner

audierii stîngi, făcînd ca urechea dreaptă să devină preponderentă, modifică vocea, care se înflăcărează, se limpezește, se timbrează și își accentuează ritmul »[1].

Rolul pe care îl joacă scrierea alfabetică în dezvoltarea opoziției dintre cele două emisfere cerebrale reiese și din constatarea că la japonezi această opoziție nu s-a format. Cercetările prof. Tadanobu Tsunda au ajuns la concluzia că la japonezi emisfera stîngă îndeplinește și unele funcțiuni ale celei drepte: prelucrează nu numai sunetele limbajului, dar și zgomotele naturii și sunetele muzicii, dirijează nu numai activitatea intelectuală, ci și viața emoțională. Savantul japonez crede că pricina ar fi importanța vocalelor în limba japoneză. Dar și mai probabil este ca lipsa opoziției să se datoreze lipsei culturii alfabetice. Cu atît mai mult cu cît această particularitate nu este ereditară, ci culturală: japonezii născuți în America gîndesc ca americanii, iar americanii născuți în Japonia gîndesc ca japonezii. Oamenii gîndesc și scriu așa cum vorbesc.

Dislexia este o boală a auzului, nu a văzului. « Dificultățile de învățare a lecturii sînt legate de imposibilitatea de a recolta verbal ceea ce ochiul descifrează grafic »[2]. Literele nu sînt imagini ale unor lucruri și nici măcar reprezentarea grafică a unor sunete, ci doar consemnarea unor foneme.

Sunetele vorbirii sînt de o altă calitate decît zgomotele naturii. Sunetele vorbirii nu sînt decît fața sensibilă, mereu mai străvezie, a fonemelor, monemelor și sintagmelor producătoare de idei, pe cînd zgomotele naturii sînt semnalele unor împrejurări favorabile sau primejdioase vieții umane. Invarianța fonemelor face ca și sunetele prin care se manifestă să devină din ce în ce mai transparente, iar literele să nu mai oprească aproape deloc privirile cititorilor asupra lor. Prin sunetele vorbirii creatoare de idei pătrundem pînă la esența lucrurilor, în vreme ce prin zgomotele naturii ne adaptăm la variabilitatea mediului înconjurător. În mijloacele de massă, însăși vorbirea, sub forma ei rostită, sonoră, este subordonată imaginii. Televiziunea și cinematograful sînt preocupate mai mult de *fotogenia* decît de *fonogenia* vorbirii. Însăși scrierea alfabetică este folosită, de o vreme încoace, ca imagine ornamentală imprimată pe cămăși, pe jersee, pulovere. cravate etc. Cuvintele caligrafiate, desenate sau pictate nu sînt de citit, ci de privit. În cultura europeană, litera M a ajuns să fie ideograma metroului, iar litera K să fie privită ca ideogramă a « kafkismului ». Vorbele cîntecelor sînt din ce în ce mai des sunete de ascultat, decît propoziții de înțeles. Ele se adresează în primul rînd simțurilor, afectivității reacțiilor pragmatice. Cultura alfabetică stimulează dezvoltarea gîndirii, rațiunii, spiritului critic, civilizația imaginii îndestulează sensibilitatea. viața emoțională, receptivitatea.

Deși socotea primejdioasă hipertrofierea scrierii în dauna vorbirii, deoarece scrisul îndepărtează și mai mult pe om de natură decît vorbitul, J. J. Rousseau își dădea seama de importanța pe care a avut-o pentru cultură înaintarea de la pictogramă la ideogramă și apoi la alfabet. « Pictura obiectelor — scrie el — convine popoarelor sălbatice; semnele cuvintelor și propozițiilor, popoarelor barbare și alfabetul, popoarelor cioplite »[3]. Istoria culturii începe din clipa în care vorbirea a diferențiat unitatea dintre organism și mediu în obiect de cunoscut și subiect cunoscător, Numindu-le, vorbirea scoate lucrurile din anonimatul naturii și le așează, ca obiecte, în fața subiectului cuvîntător. Cunoașterea înaintează pe măsură ce semnificantul verbal produce, prin abstractizare și generalizare, semnificații din ce în ce mai intelectuale, mai teoretice, mai îndepărtate de înfățișarea sensibilă a fenomenelor, ținînd, astfel, natura la o distanță crescîndă. Spiritul critic se dezvoltă

[1] *Ibid.*, p. 57.
[2] *Ibid.*, p. 64.
[3] J. J. Rousseau, *Oeuvres complètes*, t. III, Paris, Furne, 1835, p. 500.

Scanned with OKEN Scanner

în acest cîmp semantic care, formîndu-se între semnificantul auzibil și semnificația inteligibilă, sporește distanța dintre semn și realitate. Între litere și scrierea lor, precum și între foneme și rostirea lor există aceeași opoziție ca între general și individual sau constant și variabil. Literele se împărtășesc din generalitatea și invarianța fonemelor pe care le transcriu, ajungînd principalul sprijin al gîndirii logice. Litera nu e imagine, după cum fonemul nu e sunet. Litera nu face decît să stabilească legătura dintre două minți distanțate în timp și spațiu. Fonemul nu face decît să asigure comunicarea ideilor între membrii aceleiași comunități. În opoziție cu sunetele și imaginile, fonemul și litera nu sînt audio-vizuale, ci inteligibile. Frumusețea sunetelor face muzica, iar frumusețea imaginilor face plastica. Sunetul și imaginea servesc conotației ; fonemul și litera sînt în serviciul denotației. Superioritatea culturală a scrierii alfabetice față de toate celelalte mijloace de comunicare constă în faptul că literele, reprezentînd grafic *fonemele* vorbirii și nu *fenomene* reale, se află la o distanță mult mai mare de realitate decît vorbirea care încă este legată de atitudinea prezentă a vorbitorului față de ea și mai ales decît imaginea care o copiază. « Se redau sentimentele cînd se vorbește și ideile cînd se scrie »[1], remarcă J. J. Rousseau. Însă îi era teamă că « spunînd așa cum se scrie nu s-ar mai face altceva decît să se citească vorbind »[2].

Contrar literelor, imaginile, mai ales în mișcare, sînt captivante, fascinante, adezive și nu îngăduie răgazul necesar oricărei aprecieri critice. Înlocuirea cărții cu imaginea ar transforma omul din creator de cultură în consumator de informații, amenințat de entropia galopantă a unei asemenea societăți cu moartea spirituală.

De cîtă nevoie au imaginile de virtuțile intelectuale ale cuvîntului scris apare limpede ori de cîte ori spectacolul scapă de sub controlul critic al culturii alfabetice. O emisiune de televiziune nu este receptată la fel de un știutor de carte și de un analfabet. După ce au văzut un film de televiziune în care se arăta cum se asanează o baltă, analfabeții și-au amintit doar de o găină care traversa întîmplător cadrul, de la dreapta la stînga, în planul al doilea...; nu erau deprinși să distingă necesarul de întîmplător, esența de fenomen, generalul de individual. Chiar semianalfabeții nu văd în filmul « Hamlet » decît un prinț care șovăie să-și răzbune tatăl asasinat și nicidecum drama îndoielii cu care gîndirea modernă se desparte de dogmatismul scolasticii medievale și nici preferința civilizației moderne de a lăsa să scape un vinovat decît să ucidă un nevinovat... Mass-media mențin gîndirea pe prima ei treaptă de abstractizare și generalizare. Pentru ca mijloacele de massă ale culturii să fie utile culturii trebuie să rămînă sub supravegherea spiritului critic și creator educat de alfabetism. Entuziasmat de perspectiva « retribalizării mondiale », Marshall McLuhan se bucură că « educația se va preocupa în viitor mai mult să dezvolte și să cioplească simțurile și percepțiile decît să îndoape craniile. Și asta nu va fi, desigur, o pierdere pentru intelect »[3]. Ba ar fi chiar o catastrofă, deoarece trecerea de la « galaxia Gutenberg » la « galaxia Marconi » ar duce la uniformizarea ideilor și deci la o moarte informațională, lentă, dar certă. Răspîndirea aproape instantanee pe întregul glob a acelorași gusturi și idei ar duce la desăvîrșirea procesului de standardizare: aceleași plete, aceiași pantaloni, aceleași dansuri, aceleași cîntece și, în cele din urmă, aceleași păreri. Încă nu s-a eliberat de sub exploatarea muncii și omenirea a și început să cadă sub exploatarea « *loisir*-ului » ; însăși libertatea bucuriilor estetice și intelectuale este din ce în ce mai puțin liberă, mai constrînsă, mai condiționată de « monologul » răspîndit necontenit

[1] *Ibid.*, p. 501.
[2] *Ibid.*, p. 501.
[3] Marshall McLuhan, *Mutations* 1990, Paris, Mame, 1969, p. 54.

Scanned with OKEN Scanner

de mass-media. « Pe de o parte, o viață din ce în ce mai puțin supusă necesităților materiale și accidentelor naturale, pe de alta, o viață din ce în ce mai supusă moftu-rilor »[1], observă și Edgar Morin.

Hipertrofierea imaginii în dauna cuvîntului favorizează sensibilitatea în paguba intelectului și reacțiile spontane în detrimentul spiritului critic, dizolvînd, treptat, individualitatea în rețeaua tehnocratică a societății de consumație. Massa este un efect al culturii de massă care este produsul mijloacelor de massă ale comunicării. Înainte de veacul 20 n-a existat « massă ». Massa este altceva decît poporul, cu care n-ar mai trebui să fie confundată. Poporul devine massă pe măsură ce se restrînge cîmpul cultural dintre ce se *percepe* și ce se *pricepe*, dintre vederea unei imagini și înțelegerea sensului ei. Caleidoscopul imaginilor oprește dezvoltarea diferențelor individuale și prepară uniformizarea privitorilor. 3000 de ani de cultură alfabetică — Platon și Aristotel, Descartes și Spinoza, Shakespeare și Goethe, Kant și Hegel — se află în pericol. Uniformitatea este entropică. Numai originalitatea diferențiatoare este contra-entropică. Massa este un fel de întoarcere la totul nediferențiat, indistinct, de dinainte de « păcatul » vorbirii și al cunoașterii, de dinainte de ivirea individualităților, personalităților, geniilor, de dinainte de apariția libertății creatoare. Massa potolește spaima ancestrală față de « diferit », de « celălalt », de « necunoscut », ținută în frîu, dar niciodată anulată, de spiritul critic al individualităților. Massa calmează fobia *contactului* cu celălalt prin *contopirea* cu ceilalți. « Numai în massă — observă Elias Canetti — omul poate fi eliberat de această fobie a contactului. Este singura situație în care această fobie se inversează în contrariul ei »[2]. Massa este mitul « androginic » al veacului 20: nostalgia indistincției dintre noi și EU, nostalgia acelei vremi în care idealul nu se opunea încă realului și viitorul nu jefuia prezentul. Cultura de massă cultivă clipa, efemerul, hazardul, invitînd omenirea să se azvîrle într-un entuziasm fără ziua de mîine, deoarece timpul, mai ales sub forma istoriei, este pedeapsa cea mai cumplită din toate cîte au fost pricinuite de păcatul originar. Spre deosebire de popoare și națiuni « massele n-au istorie de scris, nici trecut, nici viitor, ele n-au energii virtuale de eliberat, nici dorințe de îndeplinit; puterea lor e *actuală*, ea este aici întreagă și este aceea a tăcerii lor »[3]. După ce subliniază că massele « sînt receptive la fascinația mediului pe care îl preferă exigenței critice a mesajului, căci fascinația nu se mai leagă de nici un sens, este proporțională cu dezafectarea sensului[4] », Jean Beaudrillard conchide că « massele *nu sînt* socialul, ele sînt reversul oricărui social și al oricărui socialism »[5].

Cultura de massă reduce lumea la o suprafață veșnic mișcătoare, care nu mai poate fi decît privită. deoarece nu mai are nici un fel de adîncime, relativ constantă, care ar trebui gîndită. Cultura de massă este țesută din « creații nu făcute pentru tăceri meditative, ci pentru aderența la marele ritm frenetic și exteriorizat al « Spiritului Vremii »[6]. La prima vedere, cultura de massă seamănă cu cea primitivă: *povestea ține loc de explicație*. Numai că, în cultura primitivă, povestea este forma *naivă* a explicației, în vreme ce în cultura de massă, povestea este forma *degradată* a explicației. În poveștile culturii primitive, explicația se află « in statu nascendi », în vreme ce în cultura de massă, explicația este absorbită de poveste. Este deosebirea dintre Olimp și Hollywood, dintre zei și vedete, dintre demiurgi și aventurieri,

---

[1] Edgar Morin, *L'esprit du temps*, Paris, Grasset, 1962, p. 252.
[2] Elias Canetti, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1966, p. 12.
[3] Jean Baudrillard, *À l'ombre des majorités silencieuses ou la fin du social*, Paris, Utopia, 1978, p. 11.
[4] *Ibid.*, p. 55.
[5] *Ibid.*, p. 73.
[6] Edgar Morin, *lucr. cit.*, p. 249.

Scanned with OKEN Scanner

dintre Viitor și week-end, dintre dansurile rituale și rock-and-roll etc. În cultura primitivă, semnificantul este menit să acționeze magic, prin asemănare și contiguitate, direct asupra referentului reflectat de semnificație. Pentru ca să nu se îndepărteze prea mult de referent și să compromită astfel eficiența magică, semnificația trebuie să rămînă în preajma semnificantului: îmbrăcămintea paparudelor acționează, prin asemănare, asupra ploii, iar dansul gravidelor acționează, tot prin asemănare, asupra fertilității solului. În cultura primitivă, bărbatul este bărbat, femeia este femeie, șarpele este șarpe și mărul este măr. A trecut multă vreme pînă cînd poveștile au început să devină alegorii producătoare de idei generale: Bine. Rău, Ispită, Cunoaștere. În cultura de massă, imaginea este menită să nu spună nimic mai mult decît arată. Ea nu mai este o alegorie care pune pe gînduri, ci o întîmplare care întristează sau înveselește fără nici o altă consecință. « Massa nu e massă decît pentru că energia ei socială s-a răcit, Este un stoc rece, capabil să absoarbă și să neutralizeze toate energiile calde »[1], Op-arta, pop-arta, muzica folk și teatrul happening nu sînt atît « întoarceri » la începuturile culturii cît mai ales « căderi » pe treptele inferioare ale ei. Seamănă mai mult cu afazia unui bolnav decît cu bolboroseala unui copil. Prin repetarea obsedantă a semnificantului audio-vizual se încearcă anularea oricărei semnificații și prăbușirea « consumatorilor » într-o transă « psihedelică ». Lipsit de semnificație, semnificantul se degradează pînă devine un simplu semnal destinat exclusiv sensibilității. Excesele raționalismului — transformarea tehnocratică a societății într-un sistem de emițători și receptori de mesaje — au dus la excesele iraționalismului, ale afectivismului, ale intuiționismului. Atrași de mișcarea imaginilor, oamenii trăiesc din ce în ce mai mult în afara lor. Viața interioară are nevoie de cuvînt, de meditație, de controversă.

Imaginile, mai ales în mișcare, sînt indiscutabile. Ele nu pot fi întrebate deoarece nu pot să răspundă. Însă monologul prelungit duce, pînă la urmă, la tăcere. Lipsa tensiunii dintre întrebări și răspunsuri coboară vorbirea la comunicarea neverbală, la natură, la semnal, la tăcere, la massificare, la uniformizare. Uniformizarea determinată de cultura de massă nu poate fi contracarată decît de originalitatea creatoare de diferențiere dezvoltată de cultura alfabetică. Frînînd trecerea de la experiență la expresie, prin menținerea spectatorilor sub un bombardament continuu de informații, mass-media împiedică însă transformarea diferențelor firești dintre oameni în originalitate creatoare și lasă, astfel, să se stingă toate diferențele rămase dincoace de conștiință. Neconștientizate prin exprimări proprii, diferențele devin din ce în ce mai asemănătoare și eșuează toate în platitudine. Banalitățile, sloganurile, lozincile sînt tot atîtea victorii ale massei asupra individualității. Originalitate înseamnă diferență, dar diferență nu înseamnă neapărat originalitate. Dacă originalitatea s-ar reduce la diferență, atunci toți oamenii ar trebui să fie originali, devreme ce, biopsihosocial, n-au existat, nu există și nici nu vor exista doi oameni la fel. Și totuși, cu adevărat originali au fost foarte puțini, deoarece majoritatea diferențelor a fost sufocată de uzura cuvintelor curente. Lupta limbajului cu sine însuși, din ultimii 50 de ani, este provocată, pe de o parte, de crusta de platitudini îngroșată și extinsă, pe întregul glob, de mass-media, iar, pe de alta, de descoperirea vieții inconștiente.

Nu există originalitate fără capacitatea de a converti o experiență deosebită într-o expresie inedită. Limba vorbită este decisivă în saltul de la diferit la original. Însă a vorbi o limbă diferită nu implică originalitate față de vorbitorii altor limbi. Un vorbitor obișnuit al limbii franceze nu este mai original decît Creangă, ci doar deosebit. Originalitatea depinde de *noutatea unității* dintre o experiență deosebită

[1] Jean Beaudrillard, *lucr. cit.*, p. 42.

Scanned with OKEN Scanner

și o expresie inedită, prin care lumea este *altfel* înțeleasă și apreciată decît înainte. Miturile, legendele, basmele diferitelor culturi se aseamănă mai mult între ele decît se aseamănă « Faust »-ul lui Goethe cu cel al lui Marlowe. Cu cît distanța dintre semnificantul perceptibil și semnificația inteligibilă este mai mică, cu atît unitatea lor este mai puțin originală: unitatea dintre imaginea unui leu și ideea de putere este mult mai banală, mai probabilă, mai previzibilă decît unitatea dintre căutările unui alchimist medieval și ideea de creație ca valoare supremă a vieții umane. Diversitatea primitivă a limbilor a produs mai puține opere originale decît poate să producă aceeași limbă ajunsă la înălțimea unor concepte de extremă generalitate și profunzime. Originalitatea crește odată cu cunoașterea. Fără un spor de cunoaștere, noutatea unei expresii nu poate fi decît bizarerie. Expresiile sînt cu atît mai originale cu cît denotația semnificațiilor este mai abstractă, mai generală, mai cognitivă. În limbile native, în care denotația se află încă pe primele trepte de abstractizare și generalizare, conotațiile, în care sînt cristalizate atitudinile pragmatice și emoționale, sînt pe cît de diverse pe atît de asemănătoare: africanii au o mulțime de cuvinte pentru diversele stări ale nisipului, iar eschimoșii au o mulțime de cuvinte pentru diversele stări ale zăpezii. Obiectul diferă, dar interesul vital este același.

Pentru a scoate societatea contemporană din criza spirituală în care a intrat trebuie să se contracareze massificarea crescîndă prin diferențierea tuturor comunităților în individualități mereu mai distincte și mai originale. Principalul mijloc este dezvoltarea gîndirii și a spiritului critic prin cultivarea vorbirii, a lecturii și a dezbaterilor. Prin vorbire oamenii comunică *unii cu alții;* convorbire înseamnă libertatea replicii, a întrebării, a refuzului și susținerii unui alt punct de vedere. Prin mass-media, *numai unul* comunică tuturor celorlalți. Mijloacele de massă ale comunicării tind să înlocuiască libertatea dialogului cu autoritatea monologului. Desigur, nu e vorba de a înlătura televiziunea și cinematograful din viața contemporană. Sufletul omului nu poate trăi fără visuri și nici mintea sa fără povești. Tot ce se poate face este să se mențină imaginile sub puterea explicativă a cuvintelor. Imaginea, legată de spațiu și de adaptare, oprește diferențele individuale dincoace de pragul personalizării și menține individul în rețeaua deasă a relațiilor sociale. Autonomia omului față de natură, ca și a personalității față de societate nu începe decît odată cu cuvîntul.

Ținînd lucrurile la o distanță mereu mai mare, atît în spațiu, cît și în timp, vorbirea, în opoziție cu imaginea, îngăduie gîndirii să facă abstracție de însușirile individuale ale diverselor obiecte și să le dezvăluie mai întîi proprietățile *comune* prin care se aseamănă, apoi pe cele *generale* ale tuturor lucrurilor de același gen și, în sfîrșit, pe cele *universale* ale oricărui lucru. Prezența impune sensibilității însușirile individuale, întîmplătoare, variabile ale lucrurilor, în vreme ce absența permite gîndirii să pătrundă pînă la cauza, esența și viitorul lor. Prin putința de a se referi la absent, vorbirea inaugurează autonomia vieții interioare față de cea exterioară și dă astfel oamenilor libertatea de a se propune pe ei înșiși ca scop suprem al existenței. Înlăturînd geocentrismul, heliocentrismul n-a înlăturat și antropocentrismul. Lumea noastră n-a fost făcută pentru oameni, dar oamenii pot s-o facă pentru ei, deoarece cunoștințele lor omenești reflectă din ce în ce mai exact ceea ce se află independent de om. Altfel n-ar fi existat nici televiziune, nici creiere electronice, nici nave interplanetare. Antropomorfismul nu este un ecran izolator, ci marea cale de acces la esența realității. Științific, omul este, probabil, o întîmplare în mișcarea materiei, dar acest « capriciu lipsit de sens » este singura ființă care poate să dea un sens acestei lumi.

Scanned with OKEN Scanner

CARLO BERNARDINI

"Nouvelle cuisine" și "grande bouffe"

Mă simt foarte rău. Mi-e teamă că am să crăp de indigestie. M-am pus de unul singur și spontan în condițiile filmului *La Grande Bouffe* (Marea ghiftuială), pentru că nu mi-am dat seama la timp de faptul că orice depășire a măsurii, orice necumpătare, se încheie cu o tragedie. Și nu mă simt în stare nici să mă trag înapoi: ceva ireversibil însoțește dilatarea organelor solicitate, nu mai sînt cel de odinioară. « Ci așa cum bucătarul iese din cuhnie, rațiunea cert ne părăsește; / așa cum de aci Margutte pleacă, / s-ar zice că un pește-i scos din apă » (pasaj din *Morgante* al lui Luigi Pulci — n. trad.). În sfîrșit, dincolo de metafore, citesc prea multe *știri*. Nici nu mai știu dacă e vorba de o datorie, sau de o plăcere, știu doar că m-am deprins, mi-e mereu sete de noutăți, cele de ieri nu-mi mai sînt de ajuns, veștile reîncălzite mă scîrbesc. Și așa cum cel care e obez și țintuit la el acasă vrea să guste din plin prînzul și să rîgîie după ultima înghițitură, elogiind sau disprețuind măcelarul sau cofetarul care l-au servit, tot așa fac și eu cu ziariștii, editorialiștii, « cursiviștii », cronicarii, cărora le pretind să-mi gîdile palatul cerebral. Să ni se spună cîte cafele își servește Consiliul superior al magistraturii ! Cum s-au insultat scriitorul Arbasino și criticul Asor Rosa ! De ce gazetarul Bettiza l-a părăsit pe gazetarul Montanelli ! Cu ce vicleșug se va întoarce în Italia, familia Savoia ! Și ultima butadă a lui Andreotti ! Toate astea mi se răcesc pe masă în timp ce scriu, cititorul a și întrezărit noi supiere fumegînde ivindu-se din cele bucătării.

Și unde mai pui că am fost crescut cu pîine și ceapă... Mă vor acuza, unii, de moralism ascetic, și mă simt ispitit să părăsesc foaia albă de hîrtie și să mă întorc la masa pusă. În schimb — ceea ce se cheamă cerc vicios — insist în a oferi și eu o mîncărică; să ne înțelegem: un *consommé*, o tartă, îmi cunosc limitele. Judecăm, de la un timp, cu burta. Prietenul meu Augusto Frassineti (un distins umorist contemporan — n. trad.) care citește și scrie lucruri indispensabile și minunate, vinde puțin și stă încruntat să mediteze la sărăcia vremurilor. Îmi lipsește curajul de a-l imita. De cînd cumpăr trei cotidiene, trei săptămînale, trei lunare, nu fac decît să rumeg, să cîntăresc, să verific o imagine a lumii, despre care știu foarte bine că nu mai e cea adevărată. De mult, chiar.

Despre ce imagine e vorba, atunci? Prin ce fel de ochi vedem și catalogăm forfota de afaceri și de interese private din jurul nostru? Ce fel de urechi filtrează rumoarea socială? Mai ales, ca să rămînem la mizeriile stomacului meu, cine, cum și de ce gătește « gunoaiele alea » și mă convinge, cu vorba, că sînt feluri de mîncare pe cinste, delicatețuri și hrană esențială? Oare așa să se mănînce cum se cuvine?

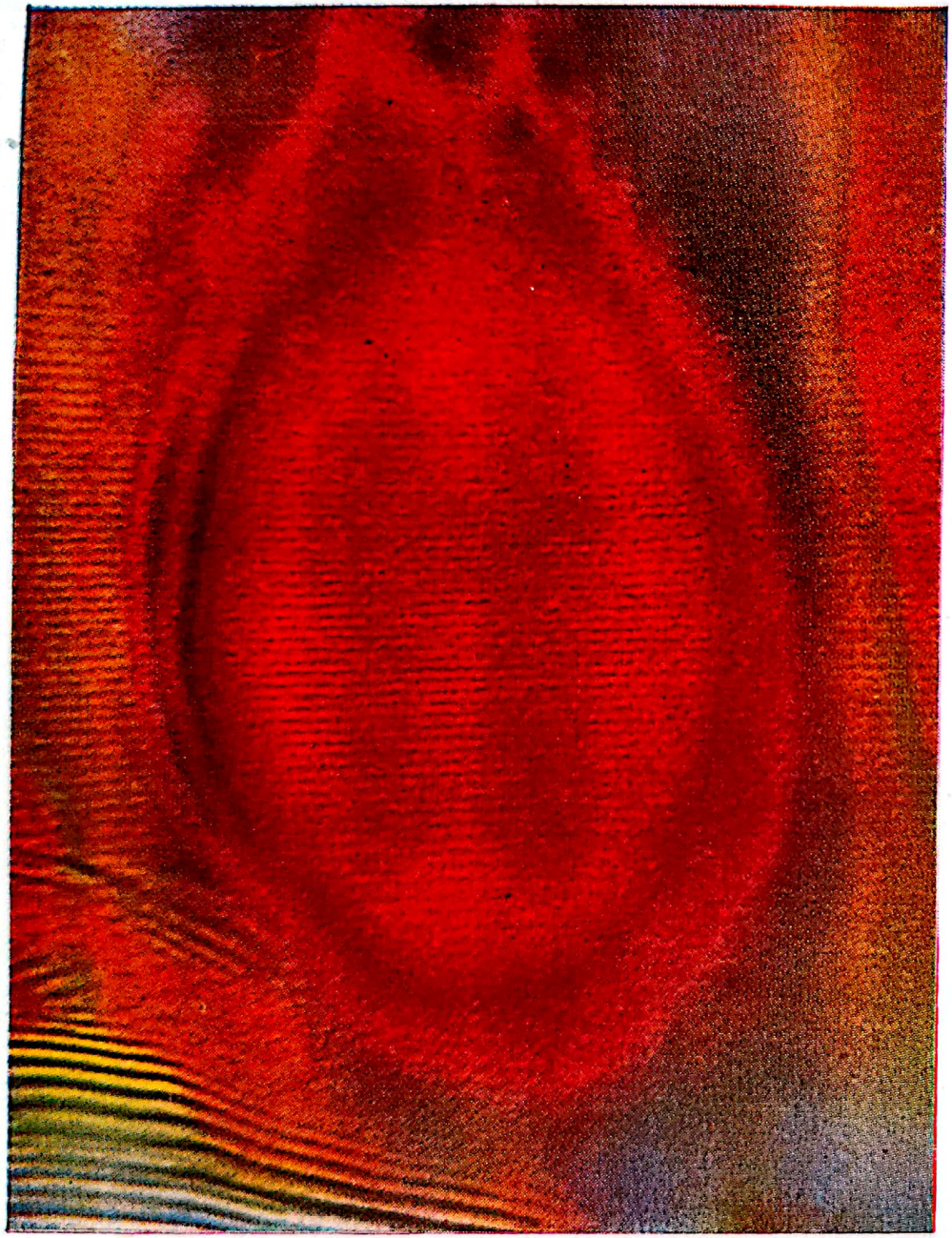
Scanned with OKEN Scanner

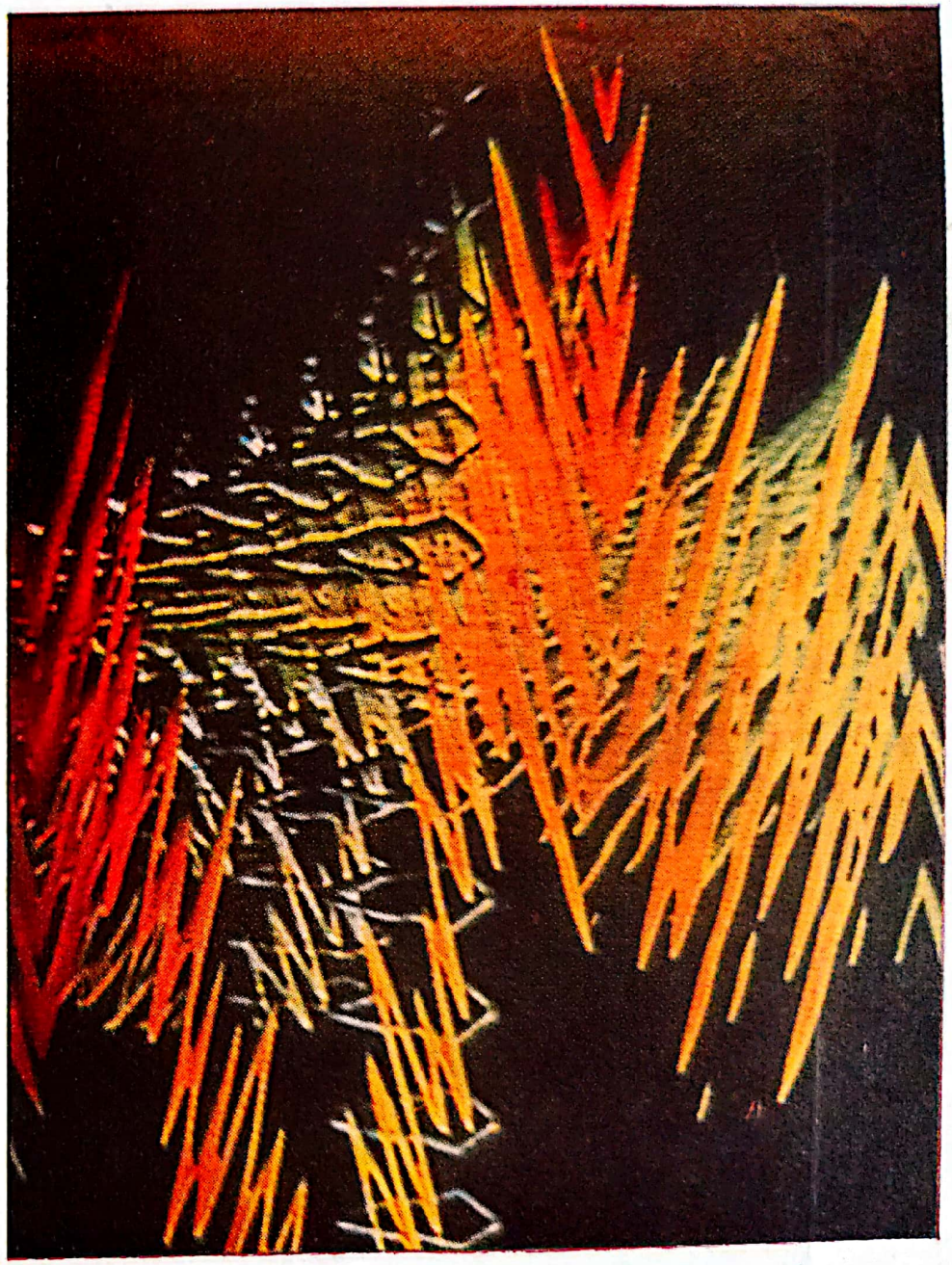
Prea tîrziu, vai, am înțeles că faptul de a fi încredințat unor retori mediocri grija cuptoarelor și a plitelor nu putea să ducă decît la următorul rezultat: ei își închipuie doar bunătățile de bucate; vorbesc, vorbesc despre ele, și-apoi cîte un ucenic de bucătar le traduce pentru ei în practică, în felul său, astfel ca nu meseanul să le aprecieze, ci bucătarul-șef, adică în felul său, care e al bucătarului-șef. Între timp își frig cîte un biftec, cîte un filé, cîte un mușchiuleț simplu-simplu, dar substanțial, pe care clientul nu le va vedea niciodată. Clientului — munți de albuș frecat *à la Biagi* (bătrîn ziarist conservator — n. trad.), puré de legume economicos indescifrabile, *plat*-uri străine înghețate și prost dezghețate, și pe urmă, ardei, praz și muștar cît vrei, în elegante ambalaje « nu-mă-potrivesc ». Important e ca palatul să freamăte și să se răcească. Ce extraordinar paralelism între informații și alimente ! Se spune: două aspecte ale unei aceleași culturi. De exemplu: cazul presei comuniste, care prepară enorme cantități de orez fiert și lipsit de condimente, cu sacrosancta convingere că e vorba de o hrană sănătoasă și substanțială. Dar dacă cititorul igienist-comunist mănîncă orgolios, cititorul comun, cel care merită să fie cucerit, ciugulește și pigulește, la doi pași depărtare, spre a satisface un palat nemulțumit și imposibil de mulțumit: ce-i drept, el simte rațiunile orezului fiert, dar, ce mai, ferice de voi—s-ar părea că zice—că vă puteți mulțumi cu atît.

Dacă, să mi se permită, vorbind de bucătăria informației, totul apare clar și familiar, atunci merită a fi făcut pasul necesar pentru a dibui colesterolurile și acidurile urice care ne vin de la ispititoarele foi de hîrtie tipărită. Colesterolurile și acidurile urice sînt probabil evidente în anumite mari simplificări colective, care convertesc vaste grupuri și comunități întru diete severe, de frica efectelor unor bucate necunoscute și manipulate de mîini necredincioase. Teoreticienii bucătăriei o știu prea bine. Să-i luăm, de exemplu, pe cei care au ales dieta mistică și continuă să se hrănească doar cu păpici parohiale, mereu aceleași, de secole întregi: ați observat ce conversație bolnăvicioasă au? Sau, să luăm pe aceia care, după 1968, se încăpățînează să mănînce greoaie alimente crude, convinși că important e să mesteci, nu să gătești și să digeri: ei bine, au tot timpul o față rea, iar cînd se revarsă, nu se mai pot opri. Și ce să mai zicem de enorma massă de « apolitici », care mănîncă doar ce culeg de pe stradă, fără să-și dea seama de resturi, de gunoaie, de lucrurile stricate? În toate aceste cazuri, starea organismului subiectului e precară. Cîteodată, cînd se află ca oaspe în casa altora, s-ar putea să i se întîmple grave inconveniente: vomismente, amețeli, grețuri, crampe, dureri de cap; în cel mai bun caz, indigestie (intestinală, firește). Nici în ziua următoare nu se ușurează cum ar vrea, strînge fiere, urăște instituțiile, scuipă pe intelectuali (pe ceilalți !), se simte singur împotriva tuturor, și totuși înăuntrul unei masse de solidari (incredibil, acest din urmă fenomen, poate mai dezvoltat în marile țări industriale, decît în a noastră, la urma urmei semiindustrială, în felul ei).

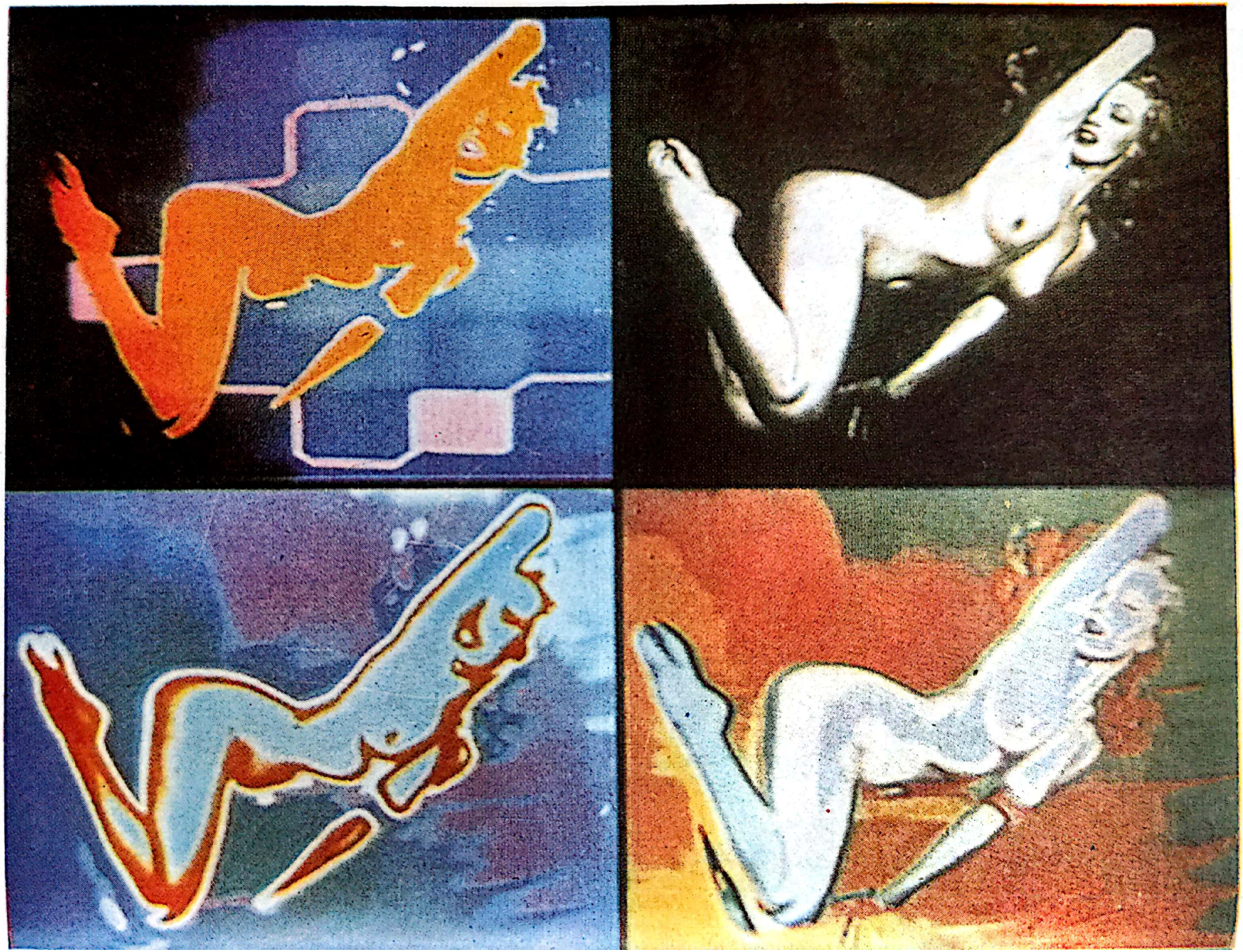
Și eu, ca să fiu cinstit, după cum am spus la început, stau foarte prost cu digestia, deși nu aparțin unor speciale secte culinare. Pînă una alta, vîrîndu-mi nasul cîte un pic în toate farfuriile, mi-am stricat apetitul și, de aceea, adeseori mănînc fără poftă. Pe urmă, prea rar iau mese simple și regulate, fiindcă hrană există, dar calitatea e redusă. Ce mai, ni se dau prea multe scîrboșenii. Am datoria, ajuns aici, să spun ce este o ne-scîrboșenie (cît despre bucatele sănătoase, s-o lăsăm baltă, deocamdată). Mă voi feri să sugerez lectura unei potrivite adaptări a magnificului *Ghid al alimentației* de Emanuele Djalma Vitali — gazetarii să-l citească, totuși, și să-l transcrie, înlocuind știrile cu rețetele gastronomice, un exercițiu util, « formativ » — nu pot decît să menționez cîteva mîncăruri/scrieri exemplare ce n-au produs nici o turburare în mine, cititorul, ba, dimpotrivă, m-au păstrat în forma cea mai bună. Țin minte o budincă de școli economice, scoasă rumenă, de la cuptor,

Scanned with OKEN Scanner



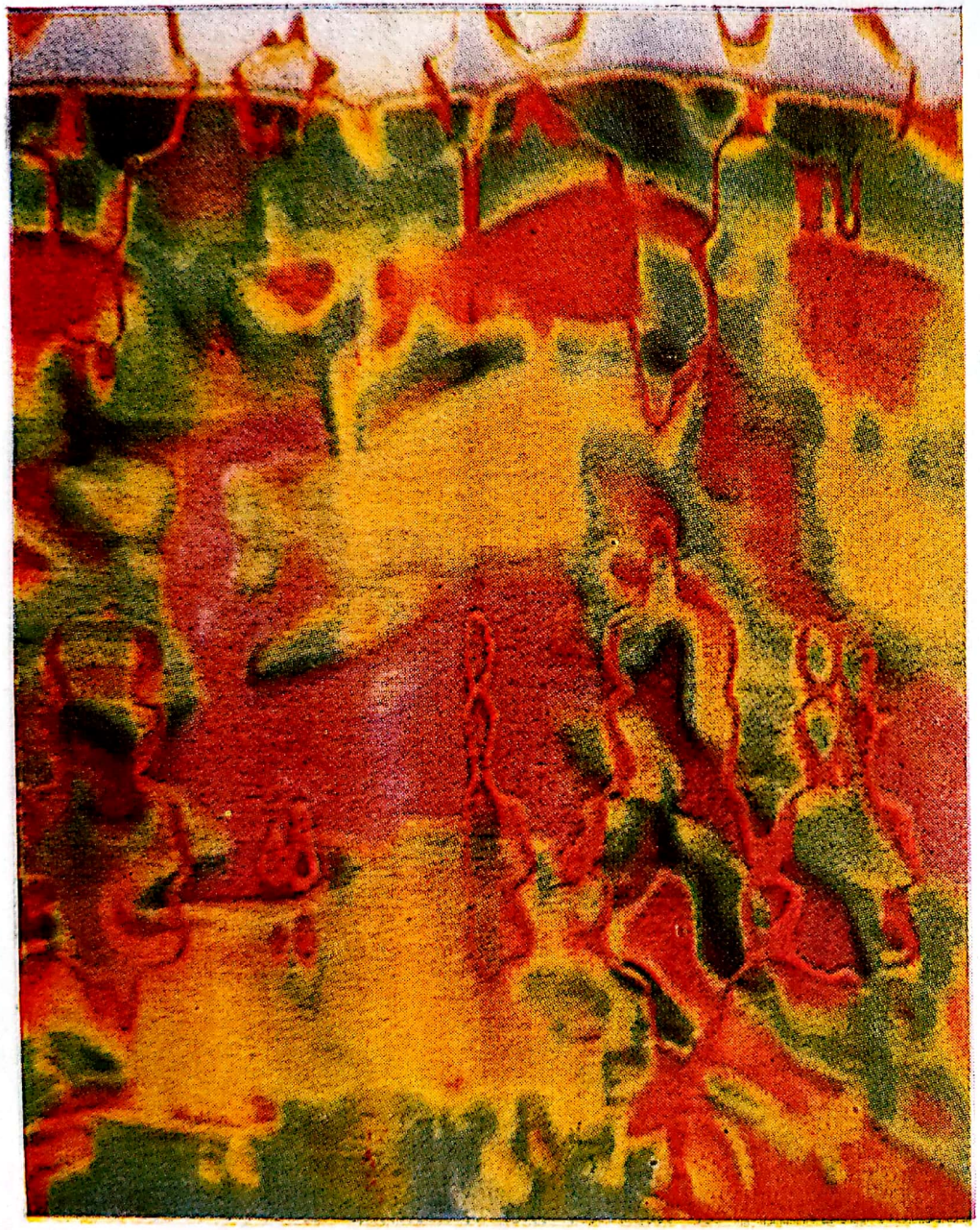


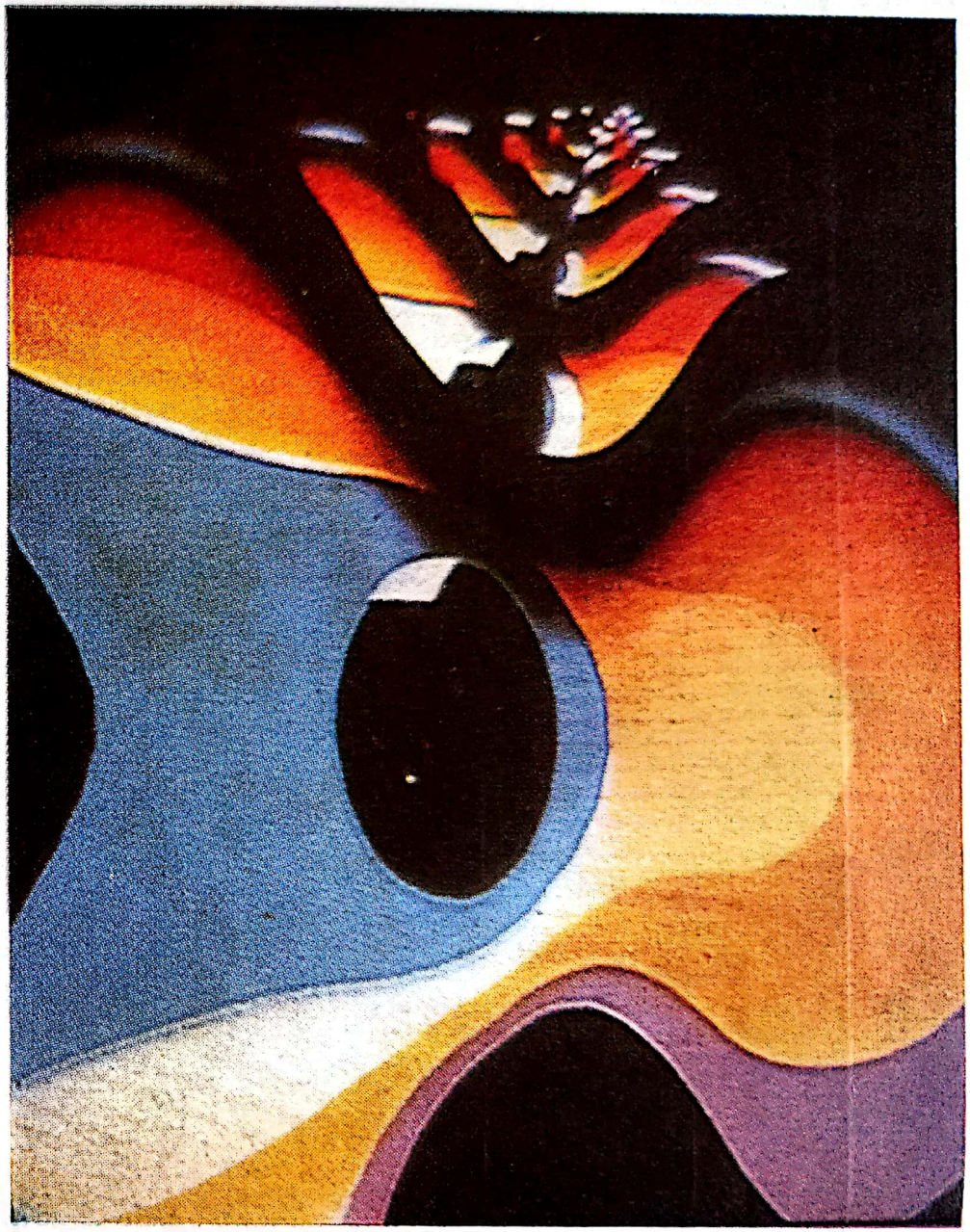
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner





Scanned with OKEN Scanner

de Nicola D'Amico, vara trecută. Mai ţin minte şi numeroase crochete coapte şi mîncate de Alberto Mucci, adecvate îndeosebi celor grăbiţi. Am savurat şi spaghetele cu « usturoi şi untedelemn » ale lui Eugenio Scalfari, oferite cu o rară punctualitate, chiar în clipele în care aveam mai multă poftă. N-au fost prea rele lazaniele lui Giorgio Ruffolo, care, din păcate, e atît de reticent în a găti la bucătărie, de parcă ar vrea meniul conceput de cîte un *şef*, dintre aceia care bucătăresc la masa de scris. Hrănitoare, tăşculeţele juridice ale lui Rodotà, Violante sau Neppi Modona. . . A întrerupe lista înseamnă a face o nedreptate unor bucătari buni, pe care memoria mea îndopată cu pîlnia, ca o gîscă de Périgord, nu reuşeşte să şi-i amintească : mă plec şi cer scuze (e totdeauna mai simplu să-i citezi pe cei răi, decît să-i citezi pe cei buni !).

Să ne-nţelegem, n-aş avea nimic de zis dacă ziarele, periodicele şi televiziunea ar avea rolul de consumări la tejghea şi, pe urmă, acasă, ne-ar aştepta prînzuri îmbelşugate şi regulate, cărţi bune etc. Fapt e că « cornetul » şi « bomba » necoaptă (cel puţin, acesta e numele dat la Roma dospelilor celor mai comune) au devenit singurul aliment pentru mulţi dintre noi, iar piaţa librăriilor ne spune că alimentele clasice, preparate cu sudoarea competenţei, sînt tot mai puţin cerute şi gustate. S-ar părea că nu e nimic de făcut : viitorul, aşa s-a teoretizat, *trebuie* să fie aşa, şi în curînd ne vom hrăni prin cablu, fără să mai facem nici măcar igienica plimbare pînă la chioşcar, cu tot ce va binevoi să ne paseze mănăstirea. Chiar aşa : mănăstirea. Dar ce e această mănăstire ? S-ar părea că e o uriaşă agenţie de distribuire a semipreparatelor : ori mîncaţi ciorba asta, ori. . . E adevărat că denutriţia şi dezinformarea umblă braţ la braţ, în alte ţări ; dar asta nu mă va împiedica să spun că hipernutriţia şi hiperinformaţia se însoţesc, în ţările mai dezvoltate. Ca să nu pomenim de cazul Italiei, în care, fie şi metaforic, noi Marii Antoanete ne înnecă în cozonaci, neavînd nici cea mai palidă idee despre ce poate să fie pîinea bună.

Retrogradule, mi se va spune, eşti împotriva timpurilor, aşa e şi aşa trebuie să fie. Bun, pot să şi accept aceasta. Dar nu voi accepta să mă întreb *cine* şi *de ce* îmi transmite o anumită descriere a lumii. Avocatul Agnelli (patronul Fiatului — n. trad.) a îndrăznit să afirme că italienii sînt mai buni decît conducătorii lor politici : tare, avocatul (şi-o poate permite) ! Dar poate că voia să spună, pur şi simplu, că italianul mijlociu are o evoluţie mai coerentă decît aceea pe care o au, se pare, anumite vîrfuri. Deoarece vîrfurile au atins viteze angulare de necrezut, întîlnite numai la unii « pulsari » pierduţi în tării : 180 de grade rotaţie într-o singură zi. Nu — lui Spadolini, da — lui Spadolini-bis : în nici 24 de ore. Nu, acordului sindical, da — acordului sindical ; nu — decretului, da — decretului ; da — juntelor, nu — juntelor ; şi aşa mai departe. Dacă politica se face pentru a realiza programe şi principii foarte limpezi, ce fel de politică e asta în care se încropesc doar tactici ce se înnecă într-o mare de vorbe, repede acoperite de glazura timpului ? În sfîrşit, doresc să mi se servească la masă o realitate bine condimentată, precum şi să fiu ţinut în formă pentru ceva pe care eu însumi vreau să realizez, nu pentru a digera ceea ce mocoşesc alţii. Acum cîtva timp, m-am întrebat dacă parabola ar putea să mai slujească la limpezirea ideilor : iată, parabola înfometatului mi se pare uşurică, superficială, cu condiţia, totuşi, să nu se confunde apăsarea stomacului şi lipsa de chef cu o dreaptă saţietate.

În româneşte de FLORIAN POTRA

◀ Şi muzica îşi are culoarea ei :
1 Ritmuri dezlănţuite în *Sacre du Printemps* de Igor Stravinski
2 Johann Sebastian Bach, *Concert brandenburgic nr. 3*
3 Alămurile din *Patetica* lui Ceaikovski
4 Dulcea trecere a toamnei, din *Anotimpurile* lui Vivaldi

Scanned with OKEN Scanner

ETIENNE BARILIER

Televiziunea

Într-un amplu studiu intitulat Literatura romandă de azi, *publicat în anul 1974 în revista* Ecriture, *cunoscutul critic și eseist elvețian Jean Pierre Monnier semnalează apariția în rîndurile noii generații de scriitori elvețieni de expresie franceză, a unui tînăr prozator* «foarte fecund, foarte apreciat, care își încearcă din plin și cu succes variatele sale registre creative». *Etienne Barilier, — căci de el este vorba în studiul amintit — s-a născut în anul 1947 în contonul Vaud. Studiază literaturile clasice la Universitatea din Lausanne, după care se consacră întru totul scrisului; publică începînd din anul 1971, în afara numeroaselor povestiri, eseuri, etc. nu mai puțin de opt romane. În* Orfeu, *romanul său de debut, Barilier face să renască vechiul mit într-un spirit deopotrivă romantic și actual. În cărțile următoare, scriitorul dă formă unei cunoașteri de sine critică, detașată, ironică, sensibilă îndeosebi în limbajul ce ține de un stil foarte personal. Așa se întîmplă în* Laura — *1973, în care istorisește povestea de dragoste a unui tînăr pictor bolnăvicios și a victimei sale, care-l acceptă ca atare. În* Le chien Tristan (Cîinele Tristan) — *1977, Barilier dă curs mai multor stiluri care se întretaie și se întrepătrund, mișcîndu-se între sentiment și raționalism, între confesiunea lirică și elementele romanului polițist. Romanul tratează ideea Frumuseții, aducînd în scenă personaje pe jumătate fictive, pe jumătate reale, purtînd nume ca: Wagner, Chopin sau Nietzsche, dar care trăiesc în Roma de azi, implicate într-o misterioasă afacere de furt și omor.*

Etienne Barilier este deasemenea autorul unei foarte interesante lucrări teoretice intitulată: Albert Camus, Literature et philosophie *(1977), a mai multor studii despre literatura elvețiană de expresie franceză, iar de mai mulți ani este colaborator permanent al postului de Radio și Televiziune Suisse Romande din Lausanne. Povestirea* Television, *pe care o publicăm, a apărut în revista* Ecriture *nr. 12/1976.*

J. G.

Scanned with OKEN Scanner

Doamnelor și domnilor, în cadrul emisiunii noastre « În direct cu suferința », voi avea plăcerea să vă înfățișez anumite situații ce pot fi calificate drept extreme, și care ni s-a părut de datoria noastră să vi le facem cunoscute, garantîndu-vă, firește, potrivit eticii profesiunii noastre. . . o totală imparțialitate a prezentării, astfel că, trebuie spus, trucajele vor lipsi cu desăvîrșire, indiferent de nivelul la care se desfășoară evenimentele și, trebuie, într-adevăr, reafirmată de asemenea absența totală a prejudecăților, dar, iată, m-am luat cu vorba și timpul trece, acest timp, care, precum bine știți, nouă celor de la televiziune ne este prost repartizat, socotit cu zgîrcenie, și de aceea voi trece fără ocolișuri la prezentarea primului nostru film-mărturie, realizat direct în momentul anunțării rezultatelor celui de al cincisprezecelea concurs de coregrafie de la Leningrad, unde, dragi spectatori, veți avea prilejul să mă vedeți discutînd cu candidații, dar, liniștiți-vă, în clipa de față eu nu mă aflu la St. Petersburg, ci, bine mersi, aici, în studiourile din bulevardul Caparaçons nr. 242, și, drept urmare, dumneavoastră nu veți vedea decît niște flasch-back-uri, dealtfel cred că acest prim film e gata-pregătit, da, într-adevăr, așa că eu vă las să-l urmăriți — așadar, doamnelor și domnilor, în momentul în care au fost anunțate rezultatele celui de al cincisprezecelea concurs de interpretare coregrafică de la Stalingrad orașul cu o mie de turnuri, orașul comorilor palatului de vară, și e cazul s-o spunem că pentru o mică parte a concurenților rezultatele sînt o comoară, treburile mergînd pe drumul cel bun, din păcate numai pentru o mică parte, pentru alții, firește, ele merg cu totul altfel, dar aceasta-i legea, legea implacabilă a acestui sport dificil care se numește interpretare, și — camera vă rog — noi o vom ruga pe una dintre nefericitele concurente să binevoiască a ne împărtăși impresiile — domnișoară, dumneavoastră vă numărați printre cei căzuți, nu-i așa? da, foarte bine, spuneți-ne cîte luni de muncă a necesitat pregătirea pentru acest concurs? — treisprezece luni, și cîte ore pe zi? — nouă, ah, sîntem un pic tristă, evident, cred stimați telespectatori, că urmăriți, odată cu camera, această lacrimă discretă ce se prelinge pe chipul dealtfel fermecător al acestei tinere și nefericite candidate, și că ați izbutit să descoperiți, în direct cu noi, această față trasă și palidă — altcineva dintre cei căzuți, a, da, dumneavoastră, — foarte bine, dar de ce n-ați spune-o chiar dumneavoastră, nu e nici o rușine în povestea asta, eu însumi am ratat de două ori permisul meu de conducere, — și în ce constă exact sentimentul eșecului, puteți să analizați acest lucru în fața noastră, desigur e cam dificil, înțeleg, dar iată, una dintre colegele dumneavoastră vine să vă ajute și să vă consoleze — camera vă rog — doamnelor și domnilor, n-am mai lungit această secvență, nu de alta, dar n-ați fi aflat mare lucru în plus cu privire la sentimentul eșecului, socot că aceste imagini sînt destul de elocvente prin ele însele, și că dumneavoastră veți uita cu ușurință aceste chipuri tinere, marcate de o legitimă descurajare, dar, apropo de descurajare, timpul nostru

Scanned with OKEN Scanner

este măsurat, să nu mai întîrziem, iar eu vă propun să trecem de-a dreptul la al doilea voleu al emisiunii noastre, este vorba de data aceasta despre o anchetă realizată la Centrul de reanimare al spitalului nostru Cantonal, acolo unde, așa cum însuși numele lui ne arată, se reanimează, mai exact, sînt reanimați pacienți care au nevoie de acest lucru și, mai cu seamă, falșii sinucigași sau sinucigașii ratați, aceștia, și îndeosebi acestea, căci precum bine știți, femeile sînt mai sensibile decît bărbații, cel puțin potrivit anumitor concepții despre care alții spun că sînt depășite, așadar acestea care, din pricina unui necaz amoros sau bănesc, căci necazurile bănești există, dacă e să judec după grijile personale pe care mi le pricinuiește propriul meu portofel, acestea care au încercat ori au reușit ingerarea totală a unuia sau mai multor tuburi din acele calmante care, la nivelul aparatului digestiv și circulator, provoacă, precum bine știți, tulburări grave, disfuncții, dacă sînt luate în cantități prea mari, tulburări care, pe cinstea mea, pot merge pînă la moarte, morții, ce-i drept, nu sînt aici ca să ne confirme acest lucru, dar, dacă pot îndrăzni s-o spun, cadavrele lor depun mărturie pentru ei, pentru ele mai curînd,căci, de fapt, v-am mai spus-o, și dumneavoastră o știți, este vorba de o majoritate feminină, asta, poate, pentru că femeile au mai multă inimă decît noi bărbații, las sociologilor grija de a stabili opțiunile în această chestiune mereu actuală care nu va putea să-și găsească un loc valabil în cadrul unei singure emisiuni, dar, iată, timpul trece, și, deci, o să vă spun pe scurt și global că acest scurt reportaj a urmărit să surprindă pe viu, dacă pot spune, reacțiile acestor doamne în chiar momentul trezirii lor, pentru ca dumneavoatră să puteți descoperi în direct, odată cu noi, această reacție în fața vieții regăsite chiar în clipa, vă readuc aminte, în care voiau s-o părăsească pentru o alta despre care teologii ne asigură că există dar pe care, vă amintiți desigur, Iuri Gagarin n-a văzut-o, și cu atît mai puțin noi ceilalți, sărmane tîrîtoare, dar, fără să mai întîrziem, spre a nu încălca timpul ce ne-a fost repartizat, cedez locul filmului — camera vă rog, — doamnă, puteți să ne spuneți ce resimțiți în acest moment? îmi dau seama că e greu, dar pot să vă spun, și asta în numele medicilor că, de acum înainte, sînteți salvată și foarte curînd veți redobîndi toate facultățile fizice și mintale, puteți să ne spuneți doamnă, eventual într-un cuvînt, dacă viața regăsită merită mai mult decît viața pierdută sau decît moartea pe care ați parcurs-o sumar, vă dați deama că o asemenea întrebare poate da răspunsul la o problematică importantă care-i privește de aproape pe telespectatori, încercați deci să zîmbiți cu mine, doamnă, vedeți razele soarelui înțeapă ca niște sulițe cearșaful dumneavoastră, — camera vă rog — mîinile vă mai tremură încă și sînt fără îndoială umede, dar nu vă fie teamă, fenomenul e perfect explicabil, trebuie să vă întoarceți la viață, doamnă, trebuie să ne spuneți, în cîteva cuvinte doar, pentru ca telespectatorii să fie instruiți prin exemplu, chiar dacă orice formă a instruirii e atacată cu fero-

Scanned with OKEN Scanner

citate de unii, dumneavoastră vreți să muriți, e o dorință foarte tulburătoare, dar viața e frumoasă, priviți soarele, în viață există soarele, și voluptatea, și distracțiile, dumneavoastră nu vă place să mergeți la teatru, la cinema, sau, Dumnezeule, fără intenția de a face o pledoarie pro domo, uitați-vă un pic ce încercăm noi să realizăm de la o zi la alta pentru dumneavoastră, această doamnă a închis ochii, dar nu vă speriați, dragi prieteni, nu e decît un somn liniștit, nicidecum moartea, îndepărtată definitiv de data asta, și, noi, sperăm cu toții, iar dumneavoastră sperați împreună cu noi că această doamnă își va recăpăta foarte repede pofta de a trăi, o poftă care, trebuie s-o spunem, ne lipsește uneori cumplit tuturor — deci, așa cum singuri ați putut constata, aceste cîteva mici fragmente, aceste extrase de film, deși emoționante, au fost lipsite de dialog, persoana interogată nefiind în stare, lucru foarte firesc,să susțină amintitul dialog, și, în consecință, să luăm un interviu unui bărbat în toate facultățile sale fizice și mentale, și care va face, în fața dumneavoastră, o considerație a suferințelor sale trecute, și dumneavoastră știți că o suferință trecută lasă întotdeauna o urmă, acest interviu rămîne deci absolut actual și valabil, integrîndu-se perfect în cadrul acestei emisiuni care trebuie, o știți prea bine, să ajute la dobîndirea conștiinței globale a lumii noastre actuale, și asta fără nici o concesie, dar iată, timpul trece și eu vă invit să urmăriți din această clipă interviul luat de noi domnului Jean Durand, care a scăpat din lagărul de la Auschwitz, și locuiește acum în strada Viitorului nr. 14, etajul trei, dreapta, telefonul în toate cărțile de telefon, deci, așa cum bine știți, germanii au avut și ei lagărele lor de concentrare, iată deci acest film — așadar dumneavoastră, domnule Durand, ați scăpat din acest lagăr cumplit, puteți să le spuneți, în cîteva cuvinte, telespectatorilor noștri impresia dumneavoastră globală, ce ați pătimit și ce mai resimțiți și acum, camera vă rog, am dori să evocați cît se poate de simplu și foarte direct pentru telespectatorii noștri cîteva amintiri din această perioadă, vi se rădea părul, dacă nu mă înșel, și purtați niște numere, ați putea eventual să ne dați numărul dumneavoastră spre a concretiza lucrurile pentru telespectatori, căci ele nu trebuiesc uitate, iar dumneavoastră ați fost deci supus la niște tratamente de o ferocitate excesivă, toate aceste amintiri sînt, de bună seamă, nespus de penibile, noi nu ne îndoim de acest lucru, camera vă rog, eu cred că lucrul cel mai penibil, firește, dacă nu mă înșel, a fost frigul și condițiile de igienă deplorabile, noi care ne plîngem că toaletele noastre sînt înfundate sau că fereastra ar trebui chituită, noi, în confortul nostru, nu ne putem da seama că acest lucru trebuie calificat drept burghez și a sosit de asemenea momentul dobîndirii unei conștiințe helvetice din acest punct de vedere, așa dar, era atît de frig încît dumneavoastră nu ieșeați nici măcar atunci cînd era necesar, fiindcă v-ar fi ucis ca pe niște cîini, cred că este locul să folosim un asemenea termen, da, ca pe niște cîini adevărați, firește dacă ați fi ieșit, ei v-ar fi ucis sub pretextul

Scanned with OKEN Scanner

că vă duceți în natură nu pentru a vă satisface o nevoie firească, da, e cazul s-o spunem, ci, de bună seamă, pentru a evada, iar consecința, desigur, dumneavoastră, firește, abia vă încumetați s-o spuneți, da, e lesne de imaginat că vă este penibil s-o spuneți, în fond erați reduși, cu adevărat, la ceea ce fac copiii din inconștiență sau din plăcere, căci, să notăm, la unii acest lucru devine o adevărată plăcere, noi vă mulțumim pentru amabilitatea de a ne fi adus această mărturie, și-acum, doamnelor și domnilor, emisiunea noastră « în direct cu suferința » se apropie de sfîrșit, am dori să vă mai prezentăm cîteva secvențe, după părerea noastră capitale, întrucît este vorba de două cazuri de durere fizică actuală și reală, dealtfel, sfătuim persoanele nervoase și impresionabile să nu rămînă în fața aparatelor, și vrem să fim încredințați că maturitatea fiecăruia dintre telespectatori îi va asigura stăpînirea reacțiilor sale firești în fața acestor spectacole lamentabile și, pentru a spune tot, dificil de susținut, iată deci filmul complet, în culori, al ultimelor momente de luciditate ale unui bărbat lovit de o boală grea, al cărui nume este inutil să-l pomenim, și fără să mai zăbovim, căci timpul, precum știți, ne este măsurat, să trecem deci fără întîrziere la filmul propriu zis — stimate domn, vă rugăm să credeți în compasiunea noastră față de suferințele dumneavoastră care — camera vă rog — care par a fi reale, vedeți, stimați telespectatori, toate picăturile de sudoare ce brobonesc, într-adevăr, această frunte concentrată în ultima bătălie, și dumneavoastră știți că această maladie, numită cancer, care, în ciuda incontestabilelor progrese ale medicinii rămîne, pînă la noi ordine, o maladie incurabilă, și că cele mai recente descoperiri în materie nu fac altceva decît să confirme — dacă mi-e permis să spun — acest diagnostic, dealtfel vedeți, la fel ca mine, respirația chinuită a acestui bărbat căruia îi vom cere oricum, dacă poate în cîteva cuvinte simple, să exprime pentru telespectatori ce simte în acest moment, dacă e într-adevăr o apăsare, o apăsare cum, o știți prea bine, sînt atîtea pe lumea asta, priviți cum acest bărbat ar vrea să ne vorbească, e cît se poate de evidentă dorința lui de a ne vorbi, nu-i lipsesc decît cuvintele, dacă mă pot exprima astfel, știți doar că această boală, cancerul, rămîne o boală incurabilă în ciuda speranțelor pe care le dau tratamentele cu raze, dar apar mereu probleme imunologice extrem de dificile, în pofida tuturor invențiilor pe care omul încearcă să le opună morții, această moarte care, pînă în ziua de azi rămîne neînvinsă, dar aceste considerații științifice depășesc cadrul restrîns al emisiunii noastre, stimați telespectatori, emisiune ce nu are alt scop decît de a vă arăta în direct aceste momente de adevăr pe care le vom trăi cu toții într-o zi, deși, se înțelege, noi nu dorim nimănui un cancer, ci, între noi fie spus, dorim întotdeauna ca această cumplită boală să-i lovească pe alții — să îndrăznim să ne facem această autocritică, — las, deci, oamenilor de știință sarcina de a ne explica misterele organismului nostru și, în legătură cu asta, vă semnalez organizarea pe curînd

Scanned with OKEN Scanner

a unei vaste emisiuni asupra morții din punctul de vedere medical și, mai cu seamă, sociologic, o emisiune revoluționară în decursul căreia veți avea prilejul să ascultați în direct numeroase personalități, dar acum, și chiar din clipa asta, trecem la ultimul voleu al emisiunii noastre care, sper, vi s-a părut prea scurtă, dar înaintea acestui ultim voleu, pentru a crea un contrapunct, — antiteza dialectică, vor spune unii, îmi îngădui să intercalez aceste imagini ale unei fericiri sublime, luate la a treizeci și opta olimpiadă de iarnă, la sosirea în proba de ski-fond, cînd, învingătorul, imaginea vă rog, iată-l, asta s-a întîmplat, ce-i drept, acum două luni, dar dumneavoastră vă amintiți la fel ca mine chipul uimitor de radios al lui Franz Franz, învingătorul primit de mulțimea în delir, îl vedeți, nu scoate o vorbă, dar fața lui radiază de bucurie, e mai mult decît bucurie, vă las să admirați această explozie interioară a unei fericiri autentice care va țîșni în toate colibele și care, fără o uncie de șovinism, ne încălzește inimile, e mai mult decît fericire, iar eu cred că numai liniștea poate saluta, împreună cu această mulțime în delir, o faptă eroică atît de sportivă, atît de umană, căci datorită lui Franz Franz aflăm că fericirea poate exista, iar acum nu-mi rămîne decît să vă transmit punctul de atracție al emisiunii, e cazul s-o spunem și dumneavoastră veți vedea de ce, deci, punctul de atracție al acestei producții, un film autentic, centrat asupra personalității unui faimos condamnat la moarte, și executat, dar să nu mai zăbovesc, căci, precum bine știți, societatea noastră nu ne acordă niciodată mai mult de cîteva minute pentru a insista asupra chestiunilor grave, trăgîndu-ne repede înapoi în vîrtejul ei zadarnic, dar, această problemă, ca și aceea pe care o ridică filmul, îi interesează pe sociologi, și îndeosebi pe teologi, vreau să spun pe cei ce se ocupă cu istoria religiilor, care, dealtfel, vor putea, în cadrul unei dezbateri mai largi, să aprofundeze subiectul, aici însă rolul nostru se limitează în a înfățișa lucrurile cu toată imparțialitatea, sîntem foarte convinși de maturitatea telespectatorilor la toate nivelele, să trecem deci imediat la prezentarea filmului realizat în exclusivitate pentru televiziunea noastră națională, film care a surprins, pentru dumneavoastră, impresiile, ah, prea puține, șase sau șapte fraze ale acestui condamnat la moarte pe care îl cunoaștem cu toții din cărțile cu poze ale copilăriei noastre și căruia îi cedez acum cuvîntul

În românește de JEAN GROSU

Scanned with OKEN Scanner

PAUL CORNEA

Comunicațiile de massă și sensul culturii

Am răsucit butonul aparatului TV, am aprins lumina, regăsindu-ne ființele, abandonate la începutul filmului, intacte, doar puțin buimace. Ne-am reluat rolurile: Ioana s-a dus în bucătărie să pregătească cina, Ovidiu a dispărut în odaia lui ca să-și termine lecțiile iar vecinul meu și cu mine ne-am pus pe vorbă. E o discuție veche, semănînd uneori a curată ciorovăială, repusă pe tapet, cînd de unul, cînd de altul, cu noi argumente, dacă nu cu noi sentimente. De astădată, era inevitabil, ne-am încins comentînd episodul serialului pe care tocmai îl văzusem. Interlocutorul meu părea rezolut și intratabil: după el, scenariul era plin de poncife, regia vulgară și uneori denotînd o certă lipsă de profesionalism, actorii, cu rari excepții, prost distribuiți și rău conduși. Dar atunci cum se explică faptul că în fiecare sîmbătă seara coboară cele trei etaje care-l despart de apartamentul nostru, instalîndu-se la ora H, pe un fotoliu, în fața micului ecran, alături de noi toți, spre a asista la o nouă secvență a mult criticatului serial cu poncife, vulgarități și performanțe actoricești mediocre? Deși ar fi putut să eludeze răspunsul printr-o glumă sau să contra-atace (« Îmi place să vă văd cum vă extaziați la toate prostiile alea! ») sau să schimbe vorba, vecinul mi-a acceptat provocarea. De aceea și țin la el, fiindcă e sincer și nu se ascunde după deget.

— Sigur, e din partea mea o slăbiciune. Tocmai fiindcă urmăresc în continuare acest foileton stupid, confecționat după cele mai « clasice » rețete (lovituri de teatru neverosimile, scene melodramatice, suspanse la finele fiecărui episod etc.), tocmai asta e problema. Televiziunea fascinează. Mă atrage și pe mine, ca pe toată lumea, deși eu unul îmi dau seama că sînt tras pe sfoară. Alții însă, din păcate, supuși bombardamentului zilnic de imagini și sunete, încep de la un moment dat înainte să-și piardă controlul reacțiilor și să fie din ce în ce mai condiționați. Televiziunea nu apelează la un singur simț, ca radiodifuziunea, și nu presupune deprinderea decodării mesajelor scriptice, ca lectura, ea mobilizează întregul echipament psihic al individului. Ceea ce apare pe micul ecran e direct accesibil fiindcă nu reclamă medierea conceptelor nici intervenția rațiunii; e ca și cînd ai fi «smuls» dintr-o stare de somn și zvîrlit dintr-odată în agitația unei străzi de metropolă. Un torent de imagini ți se impune, cu o putere persuasivă cu atît mai mare, cu cît acționează sub forma șocului, pe cale senzorială și emotivă. Înclin să cred că McLuhan avea dreptate spunînd că « mesajul e medium »-ul. Nu atît conținutul transmis are prioritate în ordinea efectelor, cît modul transmiterii. Tiparul a creat și a răspîndit o formă de gîndire logică, analitică, abstractă. Permițînd restituirea ex-

Scanned with OKEN Scanner

haustivă a realității, tehnologiile electronice ne « retribalizează »: rațiunea e concendiată, sîntem reduși la reflexe, modelați în sensul unei noi viziuni depre lume, de caracter imediat, concret, global. . .

— Pe cît văd, te raliezi lui McLuhan și îi iei în serios paradoxurile.

— Cîtuși de puțin! McLuhan nu e pentru mine un articol de credință. Consider însă că nu i se pot contesta o serie de intuiții pătrunzătoare. E adevărat că spre a le da putere de circulație le-a înfățișat sub o formă radicală, cultivînd cu premeditare o anumită îngroșare a liniilor, un accent provocator. De altfel, a avut în această privință dreptate: cărțile lui, *Galaxia Gutenberg* (1962) și *Pentru a înțelege mediile* (1964), au fost traduse în numeroase limbi și l-au făcut repede celebru. Dacă ar fi prezentat aceleași idei într-un tratat academic, cu trimiteri și bibliografie, cu erudite excursuri pro și contra, e foarte probabil că ar fi fost pur și simplu ignorat de comunitatea științifică. Pentru a reuși să faci vîlvă azi, cînd concurența e feroce iar spiritele sînt mai degrabă dispuse la scepticism decît la entuziasm, e nevoie de un anumit tupeu.

— De ce n-ai scrie un mic tratat pentru uzul savanților dornici de notorietate?

— Ironia e deplasată. Eu nu justific, ci explic. Nu-l elogiez pe McLuhan că a procedat cum a făcut-o, ci constat că spre a izbîndi azi nu contează doar calitatea mărfii ci și felul cum e ambalată.

— În știință cel puțin originalitatea fără acoperire nu prea are șanse să supraviețuiască. Pînă la urmă, gogorița se dezumflă. Iar McLuhan constituie un bun exemplu. Au rămas foarte puțini acum cei ce continuă să-i împărtășească tezele. Mi se pare de altfel simptomatic că faima nu i-au făcut-o colegii de specialitate, ci profanii și diletanții veleitari, amețiți de formulările lui frapante, aplicabile unui vast cerc de probleme privind civilizația actuală.

— Nu e de mirare. Pe drept se zice că nimeni nu e papă în țara lui. Cu cît sînt mai instalați în carieră și reputație, cu atît experții devin mai mefienți și mai conservatori. La urma urmei, e omenește de înțeles că ei nu pot accepta cu ușurință pe cineva care le ia în răspăr ceea ce au susținut o viață. Dar, încă o dată, pentru ca lucrurile să fie clare, ți-o spun răspicat: nu sînt de loc partizanul lui McLuhan. Și anume dintr-un motiv esențial: spre deosebire de autorul canadian care pronostichează, cu o bucurie nedisimulată, apusul galaxiei Gutenberg, al culturii umaniste bazate pe scriere și tipar și instaurarea inevitabilă a imperiului noilor « medii » electronice, eu — după cum bine știi — sînt pur și simplu îngrozit de această perspectivă. Escatologia tehnocratică a lui McLuhan, fundată pe utopia « satului global », pe o așa zisă comuniune planetară regăsită prin participarea intensivă la noile « medii » e pentru mine la fel de înfricoșătoare ca viziunea viitorului zugrăvită de Huxley în *A Brave New World*. Și cum ar putea fi altfel? Înlocuirea civilizației axate pe carte și lectură printr-un fel de « happening » permanent înseamnă renunțarea la rațiune și spirit critic, anularea individualității și a spiritului de inițiativă. Sînt și alte puncte de detaliu pe care le dezaprob la McLuhan. Totuși, îi recunosc cîteva « deschideri » extrem de interesante și, în genere, o mare aptitudine incitativă. Cărțile sale au darul să trezească din « somnul dogmatic ».

— Întrucît mă privește, sînt foarte rezervat. Ceea ce mă jenează la autorul canadian nu e temeritatea ipotezelor, ci argumentarea lor precară, elocvența sa mai mult enunciativă decît demonstrativă, alura de-a dreptul profetică a unor pagini. Altminteri, sînt gata să admit că nu te plictisești citindu-l. Nu-mi displace nici stilul viol, jurnalistic, briant, deși el vrea să legitimeze analogii care taie respirația și sentințe teribiliste, de tipul: « Faptul că un Hitler a putut exista politicește e o consecință directă a radiodifuziunii și a sistemelor de sonorizare ». Mai trebuie oare să spun că în știință primejdia nu e de a face metafore, ci de a le lua în serios?

Scanned with OKEN Scanner

Ar fi totuşi interesant să aflu care sînt punctele în care convii cu McLuhan.

— Despre unul am vorbit. Al doilea rezidă în ideea că « mediile » sînt nişte « prelungiri tehnologice ale simţurilor », acţionînd în sensul transformării modului în care concepem realitatea. E adevărat că, posedat de un soi de delir antropologico-senzualist, McLuhan, cum i se întîmplă adesea, împinge această idee la limită: el pretinde că, în ultimă instanţă, mediile ar determina chipul oamenilor de a-şi percepe existenţa şi, prin aceasta, ar influenţa hotărîtor asupra însăşi evoluţiei istoriei. Nu se poate merge, desigur, atît de departe. În schimb, punerea în evidenţă a reciprocităţii dintre tehnologia « mediilor » şi aprehensiunea lumii sensibile mi se pare de mare importanţă. Concret, asta înseamnă că folosirea regulată a T.V. pentru cineva deprins anterior cu aparatul de radio sau cu lectura nu constituie o simplă comutare de la un mijloc de comunicare la altul, ci o experienţă cu adînci repercusiuni psihice şi sociale. De ce? Fiindcă televiziunea pune accentul pe participare, e un « mediu » prin excelenţă « rece ».

— Accepţi clasificarea « mediilor » propusă de McLuhan?

— Nu în totul. Ea deosebeşte între « medii calde » (hot): scrisul tiparul, radioul, cinematografia şi « medii reci » (cool): vorbirea, telefonul, televiziunea. Cele dintîi au o definiţie « înaltă » (o mare încărcătură informativă), celelalte o definiţie « joasă » (furnizează informaţii puţine). Primele descurajează « participarea » (adică efortul de a completa vidurile, de a reconstrui cu ajutorul imaginaţiei sensul absent) ultimele o stimulează. E însă greu de înţeles motivele pentru care două medii atît de apropiate ca cinematograful şi televiziunea ori vorbirea şi radioul sînt categorisite în rubrici diferite. Şi încă ceva: pentru McLuhan, noţiunea de « participare », centrală în sistemul său, pare să revendice uneori un statut intelectual (deoarece implică intervenţia receptorului spre a interpreta incompletitudinea sau ambiguitatea mesajului), alteori un statut nonintelectual (aşa cum opinează majoritatea psihologilor). Această imprecizie e probabil la originea multor confuzii şi disensiuni. Cînd vorbesc de ameninţarea pe care o reprezintă tehnologiile electronice mă refer evident la cel de-al doilea sens al « participării », cel de intensă mobilizare emoţională. Or, între toate « mediile », T.V. deţine în această privinţă recordul absolut. Ea captează, îi impune individului propriul ei ritm, suprimă distanţa dintre subiect şi obiect, educă într-un spirit arhaic...

— Bunăoară...

— Să-ţi dau un exemplu. Caracterul de imediateţe şi de exhaustivitate al receptării la TV face cu putinţă o relaţie nouă cu evenimentele. Faptul că putem urmări importante momente ale vieţii publice (politice, sportive sau culturale), simultan cu desfăşurarea lor, ca şi cum am fi de faţă, ne situează într-o poziţie ambiguă, care nu e de spectator (de vreme ce asistăm la o întîmplare ce se petrece aievea), dar nu e nici de actor (de vreme ce sîntem prezenţi fără însă a putea interveni). Reportajul pe viu elimină senzaţia de artefact, dîndu-ne iluzia, ca în viaţa de toate zilele, că ne aflăm sub semnul imprevizibilului (viitorul e deschis — oricînd poate surveni ceva neaşteptat) şi sub semnul autenticului (ficţiune zero — nimic nu e născocit). Ştim bine însă că obiectivitatea e iluzorie: reporterul « dramatizează » după voie evenimentul (procedează selectiv, reţinînd doar aspectele care orientează atenţia într-o anumită direcţie; alternează panoramice, gros-planuri, detalii; foloseşte diverse unghiulaţii; recurge la efecte de montaj etc.). Dar telespectatorul mediu, uneori şi cel avertizat, ignoră deformarea la care e supusă realitatea. Simulacrul vieţii pare atît de reuşit — de fapt şi este—, restituirea exteriorităţii atît de pregnantă, autentică şi globală, încît el are sentimentul că ia parte la ceva viu, adevărat, real. Existenţa i se oferă ca spectacol şi e lesne de înţeles cît de imperceptibilă şi tocmai de aceea cît de primejdioasă e manipularea la care e supus. Televi-

Scanned with OKEN Scanner

ziunea favorizează, mai mult decît oricare alt mediu, procesele de identificare și proiecție. Agresat continuu și, în același timp, sedus, individul își transferă tensiunile asupra personajului de pe ecran, trăiește prin procură, e încurajat să fugă de responsabilitățile sale zilnice, să se retranșeze într-un univers iluzoriu, într-o « mitologie euforizantă ». În plus, « avantajul » de a urmări emisiunea acasă înconjurat de familie, în halat și papuci, diminuează reflexele de apărare: în stare de detentă, de relaxare, sîntem dispuși să facem mai puține « probleme », să acceptăm mai ușor ceea ce ni se spune. În felul acesta, pe termen lung, gusturile se teșesc, preferințele se uniformizează iar tendința spre pasivitate e consolidată.

— Exagerezi enorm. Te obsedează o singură latură a problemei și simplifici, tragi lucrurile spre tine. Nici nu știu cu ce să încep. Poate cu constatarea banală (dar se vede că banalitățile sînt uneori salutare) că televiziunea lărgește considerabil orizontul informației, că are meritul imens de a permite difuzarea de cunoștințe și opere de artă unor sectoare masive ale populației, care ar rămîne altminteri în afara circuitului cultural. Ea propune tuturora un limbaj, sporește motivațiile, deșteaptă noi centri de interes, îi familiarizează pe membrii colectivității cu propriul lor sistem de simboluri. Televiziunea desființează barierele elitiste, reprezentînd un factor major de integrare socială. Desigur, ar fi absurd să credem că frecventarea ei, în deosebi dacă e asiduă, nu ridică probleme. Ca orice « mediu » ea poate servi și binele și răul. Problema e de a o folosi cu discernămînt, în scopuri educative și nu comerciale, valorificîndu-i la maximum avantajele și reducîndu-i la minimum neajunsurile. . .

— Soluția e naivă. Nu contest, cum aș putea-o face? Căci există și aspecte pozitive. Din păcate însă ele nu pot fi separate de cele negative. Și, pînă la urmă, problema nu e ce, ci cum, nu e a conținuturilor transmise, ci a modului de transmitere, Ceea ce reprob eu e « mediul » însuși, cu felul său propriu de a repercuta lumea, cu alterările pe care le produce inevitabil în felul nostru de a percepe și a gîndi. Surîzi. Nu ești de acord.

— Nu, nu sînt de acord cu viziunea ta sumbră, nici cu metoda argumentării. Tu filozofezi, cum face și McLuhan, ignorînd în mod suveran cercetările empirice și pozitive. . .

— Ei bine, am să-ți citez un fapt, empiric, pe cît se poate, și, din nefericire, de o evidență incontestabilă: înfrîngerea lecturii în concurență cu televiziunea. Nimic surprinzător, fiindcă lectura (scriptică) cere o încordare a atenției, un efort stăruitor de interpretare, pe cînd lectura imaginilor mimetice e facilă și prehensivă, o faci fără să știi c-o faci, purtat de flux. Și cu toate astea, diagnosticul lui McLuhan privind apusul galaxiei Gutenberg a stîrnit proteste furioase. La unii a existat tendința de a arunca în autor cu pietre, ceea ce e ca și cum ne-am indigna pe meteorologi fiindcă anunță vreme proastă sau am proceda ca în acele triburi primitive unde aducătorilor de știri rele li se taie capul. Singurul lucru care interesează e dacă McLuhan are sau nu dreptate. Or, chiar dacă unele corecturi sînt necesare (privind ritmul și proporțiile fenomenului) faptul în sine rămîne de netăgăduit; acolo unde pătrund și se desvoltă mediile, timpul afectat lecturii scade; discul, banda magnetică și TV înlocuiesc treptat cartea ca instrument de cunoștințe; individul cade tot mai adînc sub dominația audiovizualului. O spun cu adîncă părere de rău și cu o mare îngrijorare . . .Nici nu știu dacă se mai poate face ceva.

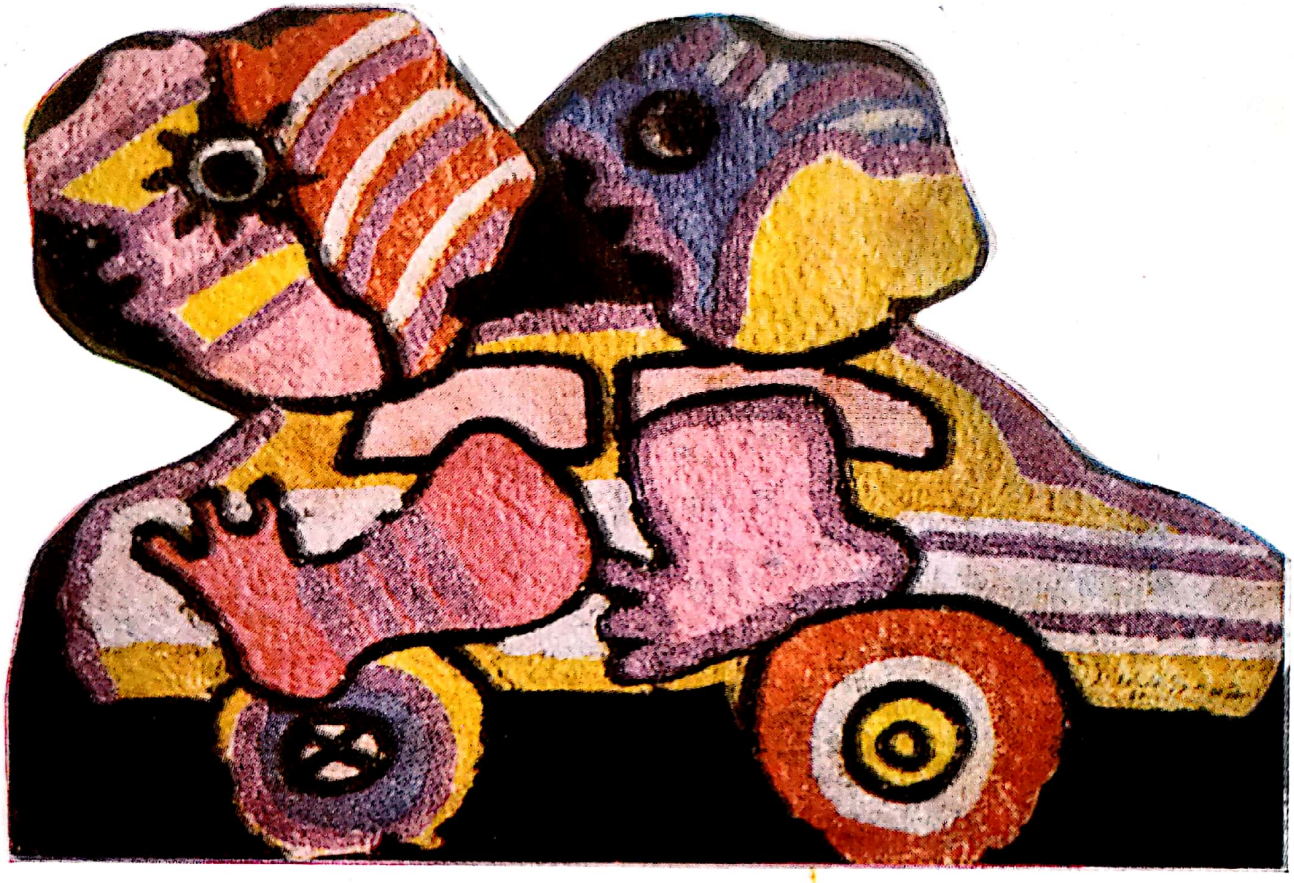
— Mă bucur că pot să-ți ridic moralul. În anii 50, cînd McLuhan își scria mirobolantele lui opere, mulți se temeau în adevăr că desvoltarea furtunoasă a audiovizualului, îndeosebi a televiziunii, vor determina o substanțială reducere a consumului de carte și, în genere, de hîrtie imprimată. Or, nu s-a întîmplat așa. Supusă presiunii concurențiale, industria cărții a devenit mai inventivă și mai sensibilă la

Scanned with OKEN Scanner

cerințele pieții. S-au făcut mari eforturi de a ameliora calitatea producției, de a face tipăriturile mai atractive, de a le specializa pentru toate categoriile de cititori și de a le distribui mai eficient. Astfel, între multe altele, notez generalizarea formulei « poche » sau « paper back » (cartea bună în tiraj mare, cu preț modic), extinderea punctelor de vînzare spre a veni în întîmpinarea cumpărătorilor pe stradă sau la locul de muncă, accelerarea pătrunderii cărții în acele pături ale populației încă slab angajate în circuitul lecturii etc. Pe de altă parte, dacă radioul și televiziunea și-au dovedit superioritatea în transmiterea știrilor (datorită rapidității) și în difuzarea muzicii (întrucît tipărirea notelor pune probleme de decodaj), ele n-au afectat însă îndeplinirea acelor funcții care reclamă o intervenție activă a destinatarului, în primul rînd « învățarea » și tot ce se leagă de asimilarea a noi cunoștințe. Spunînd că TV înlocuiește cartea ca instrument de achiziție, ai uitat că lectorul, spre deosebire de auditor ori spectator, are inestimabilul avantaj de a dispune de text după bunul său plac, de a-i controla cronologic secvențele, de a-l relua, intercepta sau transgresa, de a-l decontextualiza (restructurînd astfel mesajele și integrîndu-le propriei gîndiri). De aceea, probabil, s-a domolit mult zelul entuziast al unora pentru metodele audio-vizuale în școală, înțelegîndu-se că ele pot fi, în cazul cel mai bun, un auxiliar, în nici un caz un substitut al dascălului și manualului. În fine, o serie întreagă de cercetări empirice contrazic prognozele pesimiste asupra raporturilor dintre TV și cultura scrisă. Astfel, William Belson a arătat că după instalarea în casă a unui aparat TV se produce o solicitare mai mică a altor « medii », inclusiv a lecturii, dar că, după 2—3 ani, cînd noutatea se uzează, bugetul de timp tinde să se reechilibreze. S-a mai arătat că reducerea lecturilor privește mai ales publicațiile de interes periferic (fie ele cărți sau reviste), al căror rol formativ e în orice caz derizoriu. Specialiștii sînt astăzi aproape unanim de acord că relațiile între diversele medii nu sînt substitutive, ci complementare; în loc să se opună, ele se conjugă, oferind receptorului mai multe alternative opționale, toate interesante întrucît răspund unor funcții specifice. Așa cum teatrul n-a fost eliminat de cinematograf, ori presa de radiofonie, tot așa conform datelor de care dispunem actualmente, putem spune cu certitudine că tiparul și, în genere, cartea, nu vor fi înlocuite de TV. Firește, vorbesc din perspectiva sfîrșitului nostru de secol. Ce se va întîmpla peste 200 sau 500 de ani n-avem cum știi și nici nu e treaba noastră. . . Acum, din multele date statistice pe care aș putea să le invoc în sprijin, aleg una singură. Între 1950—1970, perioadă de mare expansiune a TV, producția mondială de carte, departe de a diminua, a crescut, și anume trecînd de la 230.000 la 550.000 titluri și de la 2,5 la 8 miliarde exemplare, ceea ce înseamnă un progres de cca. 7% titluri și 10% exemplare pe an. Mai mult, Robert Escarpit (de la care am împrumutat cifrele citate) susține că în țările cu o TV bine implantată, ieșită din faza decolării, creșterea rețelei audio-vizuale se efectuează mai lent decît cea a producției de carte, deoarece ea întîmpină fenomene de saturație, pe cîtă vreme industria cărții contînd pe activarea unui vast public virtual, beneficiază de șansa unei augmentări constante, deși lente.

— Permite-mi să rămîn sceptic. Nu dispun ca tine de cifre la îndemînă, doar dacă mi-aș da osteneala să le caut, ca să te contrazic cu « acte în regulă », e neîndoielnic că le-aș găsi. E bine știut, de altfel, că manevrînd statisticile putem dovedi orice. Nu mai vorbesc de anchete, unde răspunsurile depind nu de natura întrebărilor, ci de felul cum sînt puse și de preferințele pe care anchetatorul le sugerează discret. Cît privește sondajele, sînt ori neconcludente ori inutile. De pildă, ne arată că bărbații preferă la TV informațiile politice și sportul iar femeile — emisiunile dramatice, muzicale și filmele; că tinerii și pensionarii citesc mai mult și că TV e mai dezvoltată în centrele urbane decît la sate. Acestor platitudini, le prefer

Scanned with OKEN Scanner



José de Guimarães, *Automobilul*

VLADIMIR VÎSOȚKI

Dialog în fața televizorului

— Vai, clovnii, Vanea ! Mamă, mamă,
ce-nzorzonați ! Ce rujuri verzi !
Și cîta gura, Doamne, ia-mă !
Da', Vanea, cum vorbesc îi vezi ?
Iar ăl cu haina roz-pestriță
și mutră de bețiv sadea,
cumnatu-ntreg la crîșmă, criță.
P-onoarea mea !

Scanned with OKEN Scanner

— Tu pe cumnat să-l lași în pace.
E el cum este, dar e neam.
Împroști cu pudre și chiștoace
și sari pe alții, tam-nesam.
În loc să torni atît venin,
te-ai duce după niscai vin.
Nu vrei ? Tot eu, halal destin !
Acușa vin.

— Piticii ! Ah, ce poartă, uite-i !
Supraelastic. Cel mai cel !
Noi nici cu străbunica mîtei,
n-am face rost de-așa model.
Iar șleahta ta de bețivani,
cu pantaloni de mii de ani,
sugînd trăscău de zece bani,
curat golani !

— N-or fi ei împopoțonați,
da'nici nu beau din bani furați.
Poșircă, da, că-s toți săraci.
Așa că tu, mai taci !
Dar că vorbim de asta, Zina,
gruzinul tău de sub ferești,
ce da de dușcă și benzina,
ți-l amintești ?

— Vai, urlu, Vanea ! Ca văpaia
ard penele pe papagali.
Și uite bluzișoara aia,
cu volănașe, verde-pal . . .
Din primă, jură că mi-o iei !
Un metru-doi, acolo, ce-i ?
Ce « lasă » ! Numai « lasă »-aud . . .
Cît ești de crud !

— La primă, Zina, pune-i cruce !
Uitași cum mă turnai de zor ?
Un pumn ți-aș da, să nu-l poți duce.
Și-ar vrea bănuții, — hai, că mor !
Cît despre bluza verde-pal,

Scanned with OKEN Scanner

Ți-ar sta-ntr-un hal fără de hal
și-ar trebui material
cît pentr-un cal !

— Ah, acrobații mă omoară !
Uite-l pe ăl din stînga-n mov.
Așa sărea și-alaltăseară
La noi la club tov Satiukov.
Iar Vanea, tu, nici n-ai mîncat,
că-ndată țop ! de-a dreptu-n pat.
Cînd nu răcnești, ești mort de beat.
Halal bărbat ! . . .

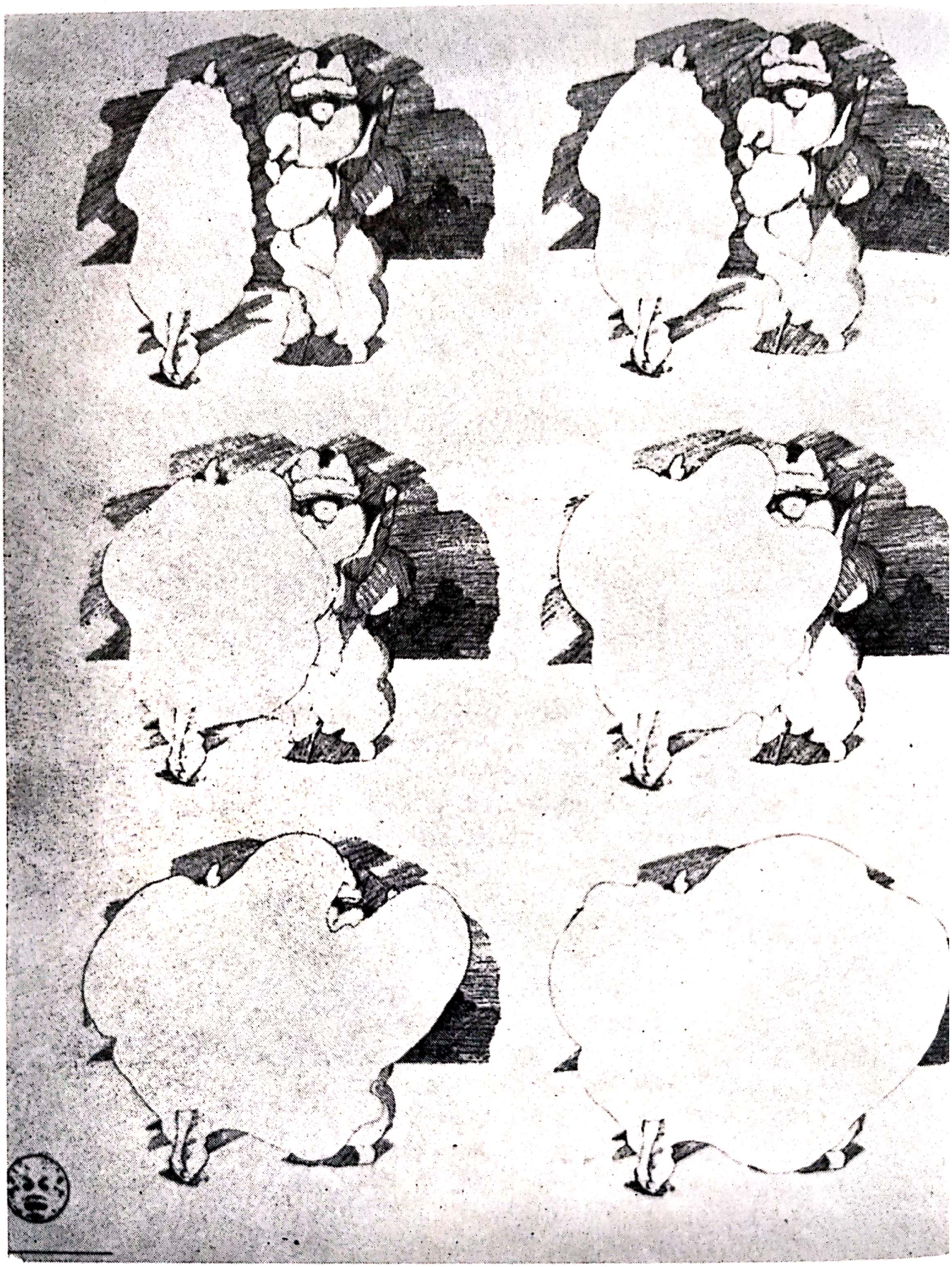
— Să dai cu gura ești isteață,
îți umblă mintea, nu zic nu.
Mă zbat de dis-de dimineață
și cînd să suflu — cață, — tu !
Și-atuncea, Zina, e firesc
cu ceilalți să mă-mpărtășesc,
căci singur nu obișnuiesc,
să le pilesc.

Ah, ce gimnastă ! Mititica,
parcă-i pe arcuri, zău-așa !
La lacto-barul « Rîndunica »,
ospătărița-i ruptă ea.
În schimb, prietenele-ți sînt
o apă toate și-un pămînt.
Urîte, să te strîmbi și-n gînd —
și croșetînd !

— Nu, zău ? Dar la chermeză, Lila,
casiera, de ! . . . OPCL ? ! . . .
Ce-o mai strîngeai, mai mare sila !
Da' nu zic ba: avea un ce.
În loc să țipi ca un zălud,
mai bine, hai, la vară-n sud.
Iar « lasă » ! Numai « lasă »-aud.
Cît ești de crud !

În românește de MADELEINE FORTUNESCU

Scanned with OKEN Scanner



Hommage to Georges Méliès, desene pentru revista *Graphic*

Scanned with OKEN Scanner

Mă aflam în 1975, la Erevan, într-un soi de bar cu iz de bistro, discutînd, pe fond muzical, între fraţi poeţi, despre cîte şi mai toate. Îl ridicam tocmai în slăvi — şi nu cu perfidie — pe « băştinaşul » Aznavour, cînd, precum un trăznet, a răsunat de pe bandă vocea inegalabilă a lui Vîsoţki, implorînd Internaţionalul. A fost ca o revelaţie. Nici un interpret nu mă cutremurase vreodată astfel. M-am interesat, pe loc, cine e, de unde vine (la marii artişti, nici nu-ţi dai seama în prima clipă ce limbă vorbesc, dar nici nu importă . Rus, născut în '38, actor de teatru şi cinema (premiu pentru « Hamlet », nenumărate filme), căsătorit cu Marina Vlady (cîntecul « 07 ! Domnişoară, vă rog . . . » îi este dedicat), poet, compozitor, ghitarist şi interpret, autor de numeroase discuri, editate în ţară şi străinătate (« dar, nu sînt de găsit » . . .). Într-adevăr, nu erau . . .

Au trecut ani. Si, iată, cunoştinţele mele despre Vîsoţki s-au îmbogăţit. În 1980, un infarct l-a secerat fulgerător. Înmormîntarea i-a intrat în legendă. Mii de tineri, din toate colţurile ţării, îşi dăduseră întîlnire, pe-acoperişuri de tren, spre Moscova îndoliată. În 1981, i-a apărut, postum, la editura « Sovremennik », primul volum de versuri, intitulat Nerv (din care publicăm poezia de faţă). În 1982, nişte prieteni moscoviţi, îndurîndu-se să-mi dea propriul lor disc cu Vîsoţki, am realizat, în sfîrşit, valoarea lui ca poet-interpret. Iar acum cîteva săptămîni, un alt prieten, Vladimir Bzejovski, tălmăcitorul Amintirilor din copilărie, în limba rusă, ştiind că mă ocupasem şi de texte de muzică uşoară, mi-a trimis, bătută de el la maşină, o scurtă antologie de poeme din volumul de negăsit al lui Vîsoţki, doar cu speranţa de-a le auzi cum vor suna în româneşte. A fost impulsul definitiv.

Cu acest Dialog (încadrîndu-se atît de oportun numărului nostru), cîntat în toate punctele cardinale ale URSS şi tradus cu dragoste şi — sperăm — fidelitate muzicală, cu această dulce-acidă mărturie a înţelegerii semenilor, — ne propunem, doar, să facem o primă cunoştinţă cititorului român cu una din ipostazele singularului Vladimir Vîsoţki.

M.F.

Gravură pentru *Don Giovanni* de Mozart

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

FERNANDO ARRABAL

Parabola omului cu şapte fii

Trăia în Spania, cîndva, un om, tată a șapte fii.
Unuia dintre ei îi plăcea teatrul și se dovedi a fi plin de bun simț și îndatoritor.

Al doilea era surd și nu putea aprecia frumusețile spectacolului, așa că trebui să se încredințeze radioului care fu inventat pentru a-i difuza piese.
Celui de-al treilea, orb, îi era deasemenea imposibil să se bucure de teatru, artă vizuală, și se-ndreptă spre televiziune, privind ecranul atît de-aproape încît își lipea aproape nasul de el.

Al patrulea deveni paralitic și cum la teatru nu reușea să urmărească evoluțiile actorilor din spectacolele mobile precum *Orlando Furioso* de Ranconi sau *Cimitirul mașinilor* creat de Victor Garcia, se instală și el în fața cutiei sale cu imagini.

Al cincilea, daltonist, nu distingea culorile împestrițate ale teatrului (ca cele din « Ridiculous Theatre » sau din « Magic Circus ») și cînd culoarea fu descoperită și aplicată televiziunii se-nchise și el în camera sa pentru ca să-nvîrte micile butoane ale tonalității roșu și verde, și astfel avu și el prilejul să privească piese.

Al șaselea se dovedi necrofil și cum teatrul i se părea prea viu (un actor are trac, un pîntec fals alunecă, o barbă postișă îl stinghерește pe comediant și spectatorul își dă seama), nu putea suporta să asiste la o panică efemeră, veritabil vîrtej caleidoscopic. Atunci se-nchise cu acest sicriu care este cutia aparatului de televizor al cărei orificiu permite contemplarea tea-

trului cu totul tradițional și încremenit. Și în felul acesta televiziunea văzu cum îi crește audiența în rîndul unui public cu totul special.

Al șaptelea fiu fu atins de o maladie mentală, delirul parafrenic, și descoperi un derivat în televiziune. Pe scenă, se aud doar trei lovituri de gong. Dimpotrivă, la televizor, apare o spicheriță care prezintă spectacolul și dă și o scurtă explicație, lăsîndu-l pe el să-și desfășoare în voie delirul (de pildă, ea decretează că doar copiii pot rămîne în fața ecranului sau că adulții cu nervii fragili trebuie să se-ndepărteze).

Omul care avea șapte fii gîndi că la teatru piesele nu sînt, în general, urmate de discuții, ca la televiziune, ci dimpotrivă, se provoacă discuții pe subiecte teatrale destinate în realitate să reducă numărul celor ce merg în săli. Își spuse că ecranele de televiziune sînt mori de vînt și că în fața lor, carcase împietrite, secretînd nemișcarea, absența participării, nebunia și morbiditatea, se ridică, suplu, mobil, lipsit de prejudecăți, înălțat pe Rosinanta sa, acest Quijote care este omul de teatru.

Și reflectînd cîtva timp asupra acestui subiect înțelese că erau corecte concluziile lui iar mulțimea ce-l însoțea îi admiră clarviziunea.

În românește de TEA PREDA

*** Scrisoare trimisă de Arrabal organizatorilor unui Simpozion dedicat raportului dintre Televiziune și literatură, desfășurat la Varșovia, în 1973, sub egida Comitetului Radio-Televiziunii poloneze și Asociației Criticilor Teatrali de pe lîngă UNESCO.**

Scanned with OKEN Scanner

analizele palpitante și impertinente, chiar dacă eronate uneori, ale lui McLuhan. Oricum, calea de investigație cea mai recomandabilă rămîne observația atentă a modului cum funcționează comunicațiile de massă și lectura, deschizînd ochii la ceea ce se petrece în jurul nostru, și, în deosebi, introspectîndu-ne.

— Recunosc că e îndreptățită o anumită rezervă față de cifrele experților. Cu atît mai mult, cu cît, în trecut, s-a abuzat de cercetări mărunte, fără orizont și fără posibilități de extrapolare (din cauza folosirii unor criterii neomologate pe plan internațional). E adevărat și că inexistența unui cadru teoretic adecvat a înfundat numeroase lucrări în impasuri fără ieșire ori le-a făcut inutilizabile. De aici pînă la refuzul de a trata științific comunicările de massă e un drum lung. Tu caricaturizezi pur și simplu lucrurile. Tehnicile de lucru s-au îmbunătățit și rafinat în ultimele decenii. Pe de altă parte, noile cercetări le-au controlat pe cele vechi, permițînd astfel o selecție a materialului valabil. Spre a afla ce progrese considerabile s-au realizat în sociologia comunicărilor de massă și totodată care sînt limitele actuale, ți-aș recomanda sinteza bibliografico-critică a lui Alphons Silbermann, *Massen-Komunication* (1969), cartea unui savant scrupulos, metodic și obiectiv, pe cît lucrul e cu putință în lumea noastră sublunară. Dar desigur tu preferi intuiția, erudiției: o carte cu multe trimiteri, în care totul e verificat dar unde lipsește orice fosforescență a stilului n-ar face decît să te plictisească. Oricum ar fi, cu observația și introspecția nu poți ajunge departe; metodele sînt de necontestat și de neocolit dar a rămîne la ele cînd vrei să analizezi fenomene de o mare complexitate, cum sînt comunicările de massă, e ca și cum ai vrea să ajungi cu balonul la lună. Și mai ales cînd le îmbini cu considerente de filosofie socială, bazate pe *parti-pris*-uri nedemonstrate și indemonstrabile.

— Pentru tine, a afirma influența covîrșitoare a « mediilor » în formarea opiniilor și a atitudinilor înseamnă probabil *parti-pris*. Fie, apriorismele sînt totdeauna ale preopinenților, niciodată ale noastre ! Dar ajunge să privești cum cad adolescenții într-un fel de transă, îndeosebi cei instabili și vulnerabili sufletește, cînd ascultă muzica modernă la o instalație stereo HI FI, ca să-ți dai seama, cu *parti-pris* ori fără, de forța persuasivă a tehnologiei electronice. Or, această forță, de natură hipnotică, prin ea însăși nocivă, fiindcă atenuează controlul rațional, mai are și un alt cusur: ea e pusă în slujba « industriei culturale » (ca să preiau sintagma lui Adorno) și nu a artei ori a culturii adevărate. Cu alte cuvinte, ea transmite stereotipi de mare vulgaritate, aliniază și alienează, oferă mituri compensatorii și idealuri futile — al vedetei, al detectivului particular, al femeii-obiect, al parazitismului în hoteluri somptuoase cu băuturile la căpătîi etc. Nu am nimic împotriva genului polițist ca atare ori a muzicii ușoare, ci a trivializării acestor genuri prin sub-produse, care infantilizează publicul prin limbajul lor elementar, prin schemele de construcție și comportament, prin accentul pe instincte și pulsiuni. Bine înțeles, există o deosebire majoră între televiziunea comercială și televiziunea independentă de presiunile publicității ori ale intereselor mercantile, între programele cu valențe educative și cele care scapă tutelei bunului gust și alunecă în *kitsch*. Dar eu vorbesc în principiu, vizînd generalitatea fenomenului, nu excepțiile. Ceea ce spun, o știi prea bine, nici nu e original. Între cei care au dat alarma, se numără — și nu întîmplător — mulți oameni de stînga: Adorno, Marcuse, Henri Lefebre, L. Goldmann, ș.a. Pentru toți, comunicările de massă, în măsura în care vehiculează stereotipii și standardele « industriei culturale » reprezintă o amenințare pentru cultura veritabilă: T.V. îndeosebi șochează, nu convinge, duce la uniformizare, consumatorism, la o nivelare mediocră a gusturilor, la o cultură mozaicală, articulată din cioburi incongruente. . .

Scanned with OKEN Scanner

— După părerea mea, critica « stîngistă » a culturii de massă trebuie la rîndu-i supusă criticii. Noi condamnăm, desigur, frenezia proiectivă a consumatorului mijlociu, care digeră cu nonşalanţă produsele industriei culturale. Dar nu manifestăm oare o indulgenţă nejustificată faţă de autosuficienţa intelectualului care instituie snobismul în principiu selectiv şi se refugiază în clişee mondene? E fals că totdeauna şi pretutindeni cultura înaltă reprezintă valorile în vreme ce cultura de massă nu face decît să dea naştere *kitsch*-ului. Cînd nu e vorba de aculturaţia bastardă a periferiei marilor oraşe, ci de spiritualitatea unei comunităţi organice, ale cărei legături cu tradiţia sînt trainice, se vede că aptitudinea de a fabrica cultura la nivelul unei viziuni coerente despre lume şi al armoniei cu mediul cosmic, nu e nici monopolul intelectualului, nici al civilizatului. De altfel, dacă avem în vedere ceea ce se întîmplă efectiv în societatea actuală şi nu schemele reductive (de care ne servim în mod legitim, dar al căror rol euristic îl uităm), atunci trebuie spus că între cultura înaltă sau « cultivată » (cum îi spune Edgar Morin), ca să n-o numesc elitară, termen la care mulţi sînt alergici, şi cultura de massă nu există de loc hotare etanşe. Produsele, căile de transmisiune şi ecourile celor două culturi se încrucişează, se suprapun şi se combină în formele cele mai diverse. TV transmite meciuri şi muzică distractivă, dar transmite şi « Hamlet », concerte simfonice ori recitaluri de poezie. De unde reiese că nici o practică culturală nu conferă în societatea actuală imunitate împotriva vulgarităţilor, formelor oblice şi insidioase ale alienării, modelor superficiale şi derizorii. . .

— Aici sîntem într-un fel de acord. Şi eu susţin că « mediile » unifică circuitele culturale, omogenizează societatea, desfiinţează barierele. Din păcate însă o fac în jos, prin nivelare, prin aducere la numitorul comun statistic. Efectul lor de lungă durată e că estompează diferenţele. . .

— Greşeşti fundamental. În primul rînd, fiindcă neţinînd seama de multiplicitatea cazurilor şi diversitatea condiţiilor, te referi mereu la un « individ » abstract, ceva în felul statuii lui Condillac, un personaj docil căruia îi dictezi cum să reacţioneze, iar el îţi satisface pretenţiile. Singurul cusur, dar suficient ca să-ţi dărîme alegaţiile, e că « individul » cu pricina nu există, trăieşte doar în închipuirea ta. În al doilea rînd, toate argumentele tale se bazează pe cercetarea « efectelor » comunicărilor de massă (cu ajutorul observaţiei şi auto-observaţiei), cînd de fapt ceea ce importă e « atitudinea » receptorilor. În adevăr, întrebarea cheie nu e: ce sînt în stare să facă mediile celor ce le recepţionează (ca şi cum publicul ar fi alcătuit dintr-o agregare de atomi, fiecare identic celuilalt), ci, dimpotrivă, ce fac receptorii cu comunicările de massă. Deoarece ei diferă prin vîrstă, sex, profesie, instrucţie, ideologie etc., reacţionează « altfel » faţă de mesajele transmise, fiecare în stilul său propriu. Joseph T. Klapper a sistematizat factorii care condiţionează « efectele » comunicărilor de massă, numindu-i «mediatori ». Ei sînt foarte numeroşi : predispoziţiile receptorului (care includ modalitatea lui de percepere şi retenţie selectivă), normele şi valorile grupului social (interiorizate de receptor), situaţia comunicaţională, curentul de opinie prevalent etc. Coeficienţii de inerţie ai acestor factori şi variaţiile pe care ei le impun receptării diversifică influenţa comunicărilor de massă şi, în acelaşi timp, o reduc considerabil. Experţii sînt de părere că tendinţa « mediilor » e mai degrabă de a întări o orientare existentă decît de a o modifica. Ele trebuie considerate un stimul « coactivant » al schimbărilor de mentalitate, în nici un caz o forţă hotărîtoare.

— Ceea ce spui acum mi se pare bizar. Experienţa arată că acolo unde comunicaţiile de massă funcţionează cu randament puternic un număr considerabil de indivizi, indiferent de însuşirile lor particulare, încep să colporteze acelaşi sistem de simboluri, să se delecteze cu acelaşi filme, să se familiarizeze cu aceleaşi arhetipur

Scanned with OKEN Scanner

mitice. Or, treptat, asta duce la acceptarea aceloraşi valori, la o lentă dar sigură omogenizare.

— Procesul e cu mult mai complex decît îl descrii. În orice caz, ideea că « mediile » ar lucra « în sens unic » e absolut eronată. Indivizii nu sînt sub nici o formă nişte « victime », supuse fără apărare bombardamentului informaţional. De pildă: nu ajunge ca un lucru să fie repetat de 10 ori sau de 100 ori pentru ca telespectatorii să-l creadă. Mai ales dacă se dezvăluie grosolan o tendinţă propagandistică poate avea loc ceea ce Robert K. Merton numeşte « efectul boomerang »: indivizii reacţionează contrar aşteptării scontate. Pe de altă parte, după cum au dovedit E. Katz şi P. Lazarsfeld, pe traiectul receptării, între comunicările de massă şi indivizi se interpun de obicei aşa numiţii « leaderi de opinie », oameni învestiţi cu autoritate şi prestigiu, al căror aviz e determinant în adoptarea unei păreri. Ei funcţionează ca un releu intermediar între mass-media şi membrii grupului, preluînd mesajele transmise (în sens vertical) şi retransmiţîndu-le, cu modificări, anturajului (în sens orizontal). Însă « leaderii de opinie » îşi justifică poziţia privilegiată şi pentru că, între altele, au facultatea de a examina critic mesajele sau, în orice caz, de a le reinterpreta. Dar să luăm trei indivizi care urmăresc acelaşi program. Asta nu înseamnă de loc că îl înţeleg la fel (căci « codurile » lor pot fi mai bogate sau mai sărace); dacă îl înţeleg la fel, nu înseamnă că îl apreciază deopotrivă; în ipoteza că-l apreciază, n-o fac din aceleaşi motive; şi chiar dacă motivele sînt asemănătoare, modul fiecăruia de a-l « trăi » e personal (mecanisme asociative şi conotative etc.) Totuşi faptul că cei trei telespectatori caută acelaşi program dovedeşte cel puţin o sferă comună de interese. Cît de numeroşi sînt însă cei pe care programul respectiv nu-i atrage şi care răsucesc butonul cînd crainicul îl anunţă. . .

— Cred că subevaluezi pericolul contaminării consumatoriste a culturii. După tine n-avem a ne teme de proliferarea prostului gust şi de slăbirea raţiunii critice pentru că « leaderii de opinie » opun rezistenţă şi în orice caz « mediile » nu-i schimbă decît pe cei gata înclinaţi spre schimbare.

— N-am spus asta. Nu ne poate fi de loc indiferent dacă ceea ce se transmite e poluant sau nu, sub raport ideologic şi estetic. Măcar din motivul că asemenea programe consolidează gusturile rele ale celor ce le caută, « muşcă » din tranşa de public încă nedecisă şi fiindcă iau locul unor programe interesante şi îmbogăţitoare. Faptul că « efectele » comunicărilor de massă sînt condiţionate de predispoziţiile receptorilor pune însă problema de a acţiona asupra « acestor » predispoziţii. Or aci rolul hotărîtor îl au şcoala, grupul social, sistemul socio-politic. Pretenţia lui McLuhan de a înlocui contradicţiile de clasă, ca forţe motrice ale dezvoltării istorice, prin contradicţia între noile tehnologii ale « mediilor » şi vechile habitudini mentale, e de-a dreptul rizibilă. Am mai spus-o: mijloacele de comunicare de massă sînt nişte instrumente admirabile, care pot servi celor mai nobile obiective după cum nu e mai puţin adevărat că pot înjosi condiţia umană; ele nu comandă societăţii ci sînt comandate şi de aceea e naiv să le cerem să desfiinţeze clivajele culturale ori sociale existente.

— Am multe să-ţi replic, dar mă tem că e cam tîrziu. Văd că Ioana dă semne de nerăbdare, a deschis uşa de două ori, vrea probabil să servească cina. Pot să-ţi spun doar că nu m-ai convins.

— Nici nu mă aşteptam.

— Îmi păstrez, cum zici tu, *parti-pris*-urile. Şi te anunţ că n-am să-mi cumpăr un aparat TV.

— Nici n-ai nevoie, de vreme ce meciurile şi serialele le poţi vedea la mine.

Scanned with OKEN Scanner

MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA

Civilizația imaginii sau cutiile Pandorei

Scanned with OKEN Scanner

MAGIE VECHE ȘI MODERNĂ A IMAGINILOR

Obiectivitatea imaginei fotografice

Originalitatea fotografiei în raport cu pictura, constă în proclamarea obiectivității sale esențiale. Pentru prima dată în istoria culturii, între un obiect inițial și reprezentarea sa, nu se interpune nimic altceva decît inerta fizicalitate a unui alt obiect. Pentru prima dată o imagine a lumii exterioare se formează automat, fără intervenția creatoare a omului, după legile unui determinism riguros, de caracter fizico-chimic. Această geneză automatică a revoluționat în mod radical psihologia imaginilor. Obiectivitatea fotografiei i-a conferit imediat o forță de credibilitate ce lipsește oricărei opere picturale.

Oricare ar fi direcțiile spiritului nostru critic în prezența imaginii fotografice, sîntem obligați să credem în existența obiectului reprezentat, adică redat prezent în timp și în spațiu. Pe de-o parte, pe un plan mai adînc, din pricina garanției oferite de absența oricărui intermediar uman, în procesul transformării chimice a plăcii fotografice; pe de altă parte, dimpotrivă, la nivelul structurilor perceptive, din pricina brutalei puteri emotive ce se degajă din asemănarea absolută.

Fotografia, operînd astfel un fel de transfer de realitate — de la obiect la reproducerea lui —, satisface într-un chip irezistibil nevoia primitivă, indestructibilă, de a înlocui obiectul perisabil și deformabil, printr-un fel de « prezență blocată », sustrasă printr-o manevră magică corupției sale inevitabile.

ENRICO FULCHIGNONI

Există două puncte de referință la care trebuie să ne raportăm de fiecare dată cînd se vorbește de o civilizație a imaginii: viața cotidiană și era reproducerii mecanice.

Studiul vieții cotidiene a fost, în acești ultimi ani, unul dintre subiectele de predilecție ale sociologilor francezi, de la Friedmann la Gurvitch și la Lefebvre, care s-au ocupat de omul la lucru, de activitățile cotidiene în industrie, de raporturi afective, de legături microsociologice. După părerea observatorilor celor mai distinși, viața cotidiană rămîne încă necunoscută, în ceea ce privește prezența neașteptată a magiei în gesturi, acte, rituri inconștiente, ceremonii, dragoste. Nu se va sublinia niciodată îndeajuns că viața de astăzi tinde să exalte, mai mult decît în trecut, « primitivismul » nostru psihic, manifestarea forțelor ce sînt considerate printre cele mai copleșitoare ale arhaismului nostru mental.

Una dintre sarcinile cele mai importante ale psihosociologiei contemporane ar putea consta în studiul temeinic al magiei prezente, difuze, în care se scaldă în ochii tinerelor generații lumea civilizației industriale. Ar mai fi deasemenea de analizat tehnica și conștiința rațională prezente în societatea noastră, privindu-le ca sursă de motivație arhaică. S-ar ajunge atunci la surprinzătoarea concluzie că tot ceea ce a fost observat de către Frazer, Lévy-Bruhl, Mauss, Malinovski în societățile primitive, ar putea fi întîlnit în viața noastră de toate zilele. Această analogie ar trebui să ne frapeze nu atît pentru a sublinia o identitate cît pentru a arăta cum,

* Fragmente

Scanned with OKEN Scanner

de-a lungul dublei evoluții a tehnicii și a magiei, s-a ajuns la structuri sociologice dificil observabile prin metode tradiționale de analiză. Ori unul din caracterele cele mai marcante ale influenței « imaginilor » asupra civilizației contemporane este tocmai eficacitatea lor, ca mecanism al magiei, în cel mai strict sens antropologic. Pe de altă parte, imaginea impregnează aproape toate actele vieții noastre cotidiene. Evidența sa omniprezentă este cea ce tinde să absoarbă, la marea majoritate a tinerilor, misterul raporturilor cu lumea. Cinematograful face parte din viața de toate zilele. Dovezile sale sînt la îndemîna magazinelor, fiecare jurnal pe care-l citim, fiecare manifest, fiecare anunț publicitar, ne transmite imagini.

Leo Rosten a scris despre Hollywood că este unul dintre « Key-Symbol-Centers of the World » și adaugă: « Hollywood poate fi pus sub lentila microscopului științelor sociale, precum o placă pe care se pot vedea, cu detalii mărite și izolate, procesele organice ale întregului corp social. »

De altă parte, o teorie a imaginii trebuie să se insereze în cadrul mai general al reproducerii mecanice, al standardizării viselor. *Uzină a imaginilor*, a spus despre cinema pionierul Ricciotto Canudo; *Dreams that money can buy*, propune Hans Richter, unul dintre cineaștii cei mai subtili ai epocii noastre. Visele au intrat în circuitul economiei. Cu alte cuvinte, cinematograful reconstruiește un univers imaginar, care este un dublu al realului și care este prevăzut cu calități magice asemănătoare celor ale universului ce înconjura prima umanitate, de care vorbește Vico, în întregime de « stupoare și fantezie ». Dar între aceste două civilizații, există această diferență esențială, că acest univers nu mai este *suportat:* el este creat estetic de către alți oameni, este produs de către tehnică și conștiința rațională.

Pseudo-realitate în civilizația modernă a imaginilor

Iconoclaștii istoriei nu bănuiau, desigur, la ce grad de minunată perfecțiune va ajunge familia, ce le stîrnea oroare, a imaginilor, fantome ale omului. Ei erau conștienți fără îndoială de procesul psihologic ce împinge umanitatea, de la originea sa, de a se aliena în contemplarea ei însăși, cu un elan atît de irezistibil încît să strîngă în acest « dublu » toate nevoile individului și, înainte de orice, nevoia, cea mai nebunește cu putință subiectivă, imortalitatea. Într-adevăr, așa cum spune un sociolog francez, Morin, căutarea « dublului » este la originea acestei neliniști fundamentale a omului modern, tot așa cum era și în zorile preistoriei. Cu diferența că civilizația zilelor noastre pune la dispoziția acestei căutări instrumentele cele mai eficace. Și existența « dublului » a devent efectiv un mit universal. Totodată, această predominanță a idolului asupra schemelor experienței cotidiene poate avea o semnificație foarte diferită. În realitate, imaginea aceasta, împotriva căreia s-a înverșunat furia destructivă a iconoclaștilor, nu este într-o măsură atît de mare, în civilizația noastră contemporană, o copie, conform altor aparențe suprareale, ci, datorită asemănării sale cu omul, e deținătoarea unei puteri grandioase, îmbogățită de toate noțiunile și de toate spaimele ce ne agită conștiința.

În această nouă imagine despre el însuși, omul de azi a proiectat unele din cele mai obscure ambiții ale psihismului său; ubicuitatea, putința metamorfozei, omnipotența; și-a concentrat vocațiile sale erotice, și-a focalizat tendințele agresive, fabulațiile sale de compensare.

Acest « dublu » al omului modern este modelul a nenumărate calchieri legate de tot ceea ce în societatea contemporană trăiește și se descompune. Astfel, istoria civilizației, de la primul univers magic al primelor rituri mortuare, pînă la persona-

Scanned with OKEN Scanner

jele-umbre ale cinematografului, a parcurs succesiv etapele unei alienări crescînde. În trecerea de la imaginea fixă la imaginea animată a cinematografului s-a văzut cum apare un element împotriva căruia inconoclaștii n-au luptat niciodată: dematerializarea idolului în aparența impalpabilă și fugace a umbrei. Majoritatea practicilor rituale derivînd din utilizarea și aproprierea imaginii s-au atrofiat, dar, în schimb, ce progres enorm și înspăimîntător în dinamica spirituală a forțelor sale !

Pe lîngă această purificare structurală a imaginii, operată grație mobilității sale, pe lîngă decadența relativă a familiilor de obiecte, de la statuetele faraonice pînă la grupul fotografiei de familie, cîte noi ocazii psihologice n-au năvălit și modificat radical procesele de adaptare la real pe care se întemeia de secole experiența educativă !

Revoluția aceasta, ce a fost definită drept revoluție copernicianã a sensibilității, marchează începutul unei noi ere a condiției umane, cea pe care poeții antichității o întrevăzuseră intuitiv cu « metamorfozele ». Adică o imagine ne-ancorată, ci în perpetuă devenire, supusă fluxului voliționilor, speranțelor și temerilor. *Cinematograful este psihic*, a scris Epstein. În fiecare din sutele de mii de săli de cinema care, în fiecare seară, strîng laolaltă milioane și milioane de tineri fără deosebire de rasă, de cultură sau de religie, două dinamisme, două sisteme de participare, cel al imaginilor pe ecran și cel al spectatorilor, se inversează, se amestecă, se confundă într-un singur dinamism. Simbioza nu este posibilă, decît pentru că ea reunește două curente de aceeași natură. « Spiritul spectatorului devine activ tot atît cît și spiritul cineastului — scrie Francastel — și spectatorul, care este atotputernic, este golit de orice energie în clipa cînd a ieșit din sala obscură. Participarea ce creează realitatea fllmului este creată chiar de film, și moare odată cu moartea lui »;

Rolul substituției imaginilor

Ceea ce urmează episodului conștiință-imagine, este, pe de-o parte, un sentiment de exaltare fizică, pe de altă parte, o depresiune ce provine din contactul cu lumea reală. Izolarea morală a individului nu poate atunci decît să se agraveze în raport cu alții, în raport cu realitatea, în raport cu el însuși. Fantomele, cu care spectatorul a trăit în simbioză afectivă timp de două ore, l-au antrenat într-un univers îndepărtat, dominînd astfel raporturile cu aproapele său imediat și dîndu-i impresia de a fi solitar, chiar și în mijlocul mulțimii în care se va afla amestecat la ieșirea din cinema, sau, mai tîrziu, în familia sa, pe băncile școlii sau la uzină. Ficțiunea ce, mulțumită spectatorului, s-a hrănit cu viață în timpul spectacolului, se schimbă în prezent în pasivitate. Ea tinde, de-ndată ce s-au reaprins luminile, să derealizeze viața, care va fi trăită, într-o largă măsură, în termeni de ficțiune.

Astfel, în timp ce arta, în alte secole, permisese omului să aprofundeze percepția realității, cultura de massă, civilizația imaginilor, dimpotrivă, îl detașează de ea.

Mecanismul ironic al imaginilor artificiale joacă în psihicul uman un rol de substituție. Ca și visul, el oferă conștiinței o iluzie ce se deosebește de realitate și adesea i se opune. Dar, așa cum Freud a remarcat adesea, satisfacțiile substituției sînt antieconomice, ele sînt mai reduse și psihologic mai costisitoare decît satisfacțiile reale de care ele ne privează. Din pricina aceasta, sublimarea și controlul realist vor fi întotdeauna preferabile substituției și evaziunii; din pricina aceasta, chiar la simplul nivel al « divertismentului », realitatea este preferabilă iluziei și experiența integrală transpozițiilor simptomatice și mecanismelor de apărare. « Satisfacțiile de substituție », periculoase prin obișnuință, sfîrșesc prin a reda oamenii mai puțin sensibili la satisfacțiile reale. Pe de-o parte ele creează sau consolidează obstacolele interioare la experiențele reale și ce dau satisfacție, pe de altă parte devin o nece-

Scanned with OKEN Scanner

sitate, prin faptul că barierele interioare au blocat deja posibilitatea de a epuiza real impulsiunile naturale.

Excitația directă a senzațiilor poate determina creșteri sau scăderi de tensiune, dar ea rămîne un succedaneu. Emoțiile, exaltate sau descărcate direct, fără a fi fost integrate sau intensificate de sedimente filtrate sau legitimate de către inteligență, sfîrșesc prin a degrada personalitatea, pentru că ele nu comportă participarea individului total în raporturile sale cu lumea. Însfîrșit, pentru un subiect care se obișnuiește să neglijeze realitatea și individualitatea, în schimbul unei excitații personale a simțurilor, orice experiență fundamentală sfîrșește prin a fi imposibilă.

Astfel, grație minunilor tehnicii moderne: radio, televiziune, fonograf, disc, tinerii de azi au mijlocul de a reconstitui un univers magic în care domnesc acțiunea de la distanță, ubicuitatea, prezența-absență, care sînt tot atîtea ocazii de noi și dificile adaptări psihologice. Dar cazul universului fictiv al imaginilor, este cu mult mai grav. Nimic nu e deajuns pentru a atrage atenția, în fața pericolului de alienare progresivă a conștiinței, ce reprezintă o pseudo-realitate care îi reproduce, printr-un fel de monstruoasă prestidigitație, atributele cele mai frapante.

De la acțiune la evaziune, de la responsabilitatea conștientă a experienței trăite pînă la onirisim, unde se scufundă decepțiile, unde germinează dorințele cele mai nebunești, unde dorm eroismele ce nu se vor realiza niciodată, civilizația aceasta a imaginii riscă în fiecare zi, din ce în ce mai mult, să piardă controlul asupra fiilor săi, să-i drogheze mai degrabă decît să-i hrănească.

«PREZENȚA» IMAGINILOR

O noțiune complexă și contradictorie

Cînd parcurgi, cum am făcut-o adesea din curiozitate, imensul domeniu al dreptului penal, rămîi fără-ndoială stupefiat constatînd în legătură cu o foarte simplă greșeală, precum beția publică, diversitatea criteriilor după care legislatorul a sancționat această foarte veche poznă, dacă este adevărat că unul dintre părinții noștri, ai tuturor, unul dintre primii bețivi, a fost Noe. Însfîrșit, beția, care în Italia este o circumstanță agravantă a oricărei infracțiuni, devine în Anglia o circumstanță atenuantă. Alte popoare oferă aceeași contradicție. Dacă un adjutant al marinei portugheze sparge un taburet în capul unui ofițer la Lisabona, după libațiuni abundente, va fi mai mult ca sigur condamnat la muncă forțată pe viață. Dimpotrivă, dacă un adjutant al unui port-avion american, în aceeași radă a Lisabonei, face țăndări același taburet în capul unui ofițer yankeu, judecata, nouă din zece cazuri, va imputa această greșeală alcoolului, greșeală pe care jurații portughezi ar pune-o *in toto* în spinarea sub-ofițerului portughez.

Este suficient uneori să te deplasezi cîțiva kilometri pentru ca faptul care într-un loc aduce după sine condamnarea, într-altă parte să militeze în favoarea culpabilului: tribunalele din Trapani sau din Agrigento au achitat de mai multe ori, în ultimii ani, femei care-și înjunghiaseră seducătorul, pentru a-și apăra — cum scriu ziarele — onoarea. Dar la numai cîteva leghe distanță, pe insula Malta, unde este în vigoare legea engleză, dacă același cap înfierbîntat se slujește de pumnal, judecătorii, dimpotrivă, vor hotărî condamnarea, mai ales pentru faptul că a avut capul înfierbîntat.

Scanned with OKEN Scanner

Pasiunea, care sub cerul țărilor calde este considerată, în codul penal, drept o circumstanță atenuantă, reprezintă un neajuns grav, aproape o vină, dincolo de un anume meridian. Adjectivul *emoțional* face să se înroșească de rușine personajele lui James sau ale lui Scott Fitzgerald, în timp ce dimpotrivă, constituie toată superioritatea și gloria lui Don Quijote. Și s-ar putea continua la infinit în acest sens.

M-am servit de aceste două exemple pentru a pune bine în evidență faptul că în comportamentele afective, relativitatea locurilor este una din manifestările cele mai tipice ale naturii umane, și aceasta din pricina dinamismului extraordinar al factorilor ce o compun. Mobilitatea aceasta apare în sectoarele ce sînt considerate pe nedrept ca cele mai indiscutabile, cele mai solid statornicite. Ignoranța acestui dinamism a fost marele obstacol în primele căutări ale psihologiei și ale psihologiei sociale. Ani întregi, psihologii nu reușeau să înțeleagă, nu numai diferențele dintre popoare, dar chiar cele dintre diversele maladii mentale, sau dintre copil și adult. Deabia de cîteva decenii s-a ajuns la această simplă și modestă descoperire, că un indigen dintr-o insulă sălbatecă nu este întru totul același cu un om civilizat și că un copil de cinci ani diferă de o persoană de patruzeci de ani. A fost nevoie de cîteva secole ca să se ajungă la această noțiune.

Se relevă același contrast în valoarea emoțională pe care diferite civilizații au atribuit-o imaginilor scrise, pictate, sculptate, sonore sau grăitoare. Noțiunea de *prezență* a imaginilor este una dintre cele mai dificile și mai complexe, dar mai ales — vom vedea îndată — une dintre cele mai contradictorii. Mă grăbesc să spun că lui Pierre Janet, cel mai subtil și totodată cel mai ermetic dintre psihologii moderni, i se datorează originea multor reflecții ce vor urma.

Noțiunea de *prezență*, spuneam, este extrem de complexă. Prezentul constă într-o dublă operație: a acționa acum cu corpul nostru, a îndeplini o acțiune reală și nu o acțiune verbală, și, în același timp, a reuși să descrii cu luciditate această acțiune, ca și cum n-ai fi îndeplinit-o. Cel ce asistă la o reuniune poate să-și spună în sinea lui, în timp ce se află acolo: « Chiar în această clipă asist la o reuniune la Palais de la Mutualité, la Paris, și este ora zece și jumătate ».

Fraza asta lungă este într-un fel o dare de seamă. Dar darea aceasta de seamă n-ar prezenta nici un interes dacă s-ar fi făcut vreunei alte persoane, unui prieten, de pildă, stînd la o masă într-o cafenea, cîteva ore mai tîrziu. Toate acestea ar fi prea firești. Dimpotrivă, el face această dare de seamă tocmai în momentul acela — și noi toți o facem nouă înșine, în fiecare clipă a vieții noastre, cu ochii și urechile bine deschise, cu un asemenea antrenament încît ne este imposibil să ne lăsăm depășiți de impulsuri, de tendințe, însfîrșit, de irațional. În fiecare clipă a zilei sîntem precum niște martori gata să depunem în fața judecătorului. Este bine dealtminteri să acționăm astfel, căci sîntem expuși la tot pasul să fim interogați de vreun indiscret. S-ar putea întîmpla, de pildă, să vină un polițist să ne întrebe ce facem tocmai în clipa aceea.

Între viitor și trecut iată-ne obligați la un răspuns precis, la o definiție a prezentului, cu foarte puțin timp de reflecție pus la dispoziție. Aproape toți au un prezent. Dar de ce spunem *aproape toți ?* Pentru că noțiunea de prezent este o cucerire tardivă a civilizației și pentru că sînt multe ființe care n-ar ști să ne spună ce fac tocmai în clipa aceea care este prezentul lor. Ele găsesc întrebarea aceasta bizară și indiscretă și n-au nici un răspuns de dat. A fost nevoie de o îndelungă și răbdătoare educație pentru a putea formula astfel un prezent al fiecărei clipe din viața noastră, pentru care ne trebuie timp de gîndire, posibilitatea de a ne izola mental. Ne-am obișnuit cu asta, așa cum te obișnuiești cu lucrurile cele mai extravagante. Fiecare dintre noi își formează în fiecare clipă a vieții propriul său prezent, ceea ce este mult mai dificil decît s-ar crede, căci nu e nevoie

Scanned with OKEN Scanner

doar să dispui de o acțiune sau de povestirea acestei acțiuni, ci mai trebuie ca ea să aibă și anumite caarcteristici. Dacă o acțiune este vagă, incompletă, dacă rămîne în stadiu de veleitate, de dorință, ea scapă prezentului. « Dorința » de a bea o ceașcă de cafea sau « veleitatea » de a îndeplini un act eroic nu înseamnă un prezent. Intențiile nu contează, trebuie o acțiune îndeplinită în mod real, și îndeplinită cu sentimentul care este tipic acțiunii, adică sentimentul spațio-temporal al sfîrșitului ei. Este un lucru dificil și, din această pricină, multe persoane, chiar dacă sînt obișnuite cu noțiunea de prezent, nu reușesc să-l exprime în anumite momente și sînt chiar teribil de încurcate. Există de pildă persoane, chiar inteligente, perspicace, care sînt incapabile, pentru o bună parte a zilei, să spună ceea ce fac exact în momentul cînd le întrebi, ce lucru au început, ce act au îndeplinit.

Pentru ca să putem construi un prezent, trebuie să avem ocazia să ne oferim mărturia mentală precisă a unei acțiuni consumate, încheiată în raport cu o realitate ce continuă să se desfășoare pe propriul ei cont. Este o dificultate foarte gravă. Aproape întotdeauna reușim s-o depășim pentru două rațiuni: fie pentru că sîntem obligați la asta, fie pentru că sîntem indulgenți, în ce ne privește. Adesea, numim *acțiuni reale* acțiuni care în realitate nu sînt decît acțiuni veleitare și atît de bine înlănțuite unele de altele încît formează o stare de confuzie inextricabilă. Mesajele pe care ni le transmitem nouă înșine în legătură cu acțiunile pe care le îndeplinim seamănă din ce în ce mai mult cu niște criptograme.

Prezență și prezent sînt două noțiuni pe care tindem a le confunda. Cu toate acestea, există între ele o diferență importantă. Prezența este o noțiune cu mult mai simplă, mai primitivă decît cea de prezent. Timp de mai multe secole punctul de pornire al judecății de prezență a fost următorul: obiecte sau persoane care sînt la îndemîna organelor noastre de simț. Putem să le vedem, să le atingem sau să le mirosim. Iată ce este *grosso modo* prezența. Dimpotrivă, cînd aceste condiții nu puteau fi satisfăcute, se afirma că era vorba de absență.

Acest mod de a judeca, oricît de plauzibil, e susceptibil de critică. Un individ care se află prea departe, pe stradă, și pe care nu-l pot atinge, este absent; sau poate fi vecin, în camera de alături, dar ne desparte un zid. Cînd nu-mi pot exercita o acțiune asupra lui, spun că este absent. Această primă distincție este destul de simplă, dar dificultățile se ivesc imediat. În primul rînd, simțurile noastre. Există acte, precum mîngîierea sau darea unei palme, ce nu pot fi duse la îndeplinire decît pînă la lungimea brațului, altele, dimpotrivă, cum ar fi cuvîntul, vorba sau vederea, pe care le realizezi de la mare depărtare. Ce se întîmplă apoi? Să presupunem că pot fi văzute de la fereastră persoane care trec pe stradă. Oamenii aceștia, pot fi definiți ca prezenți? Prezenți în raport cu noi? Este o problemă foarte încurcată. Pe de-o parte sînt prezenți, prin faptul că ochii noștri îi privesc; pe de altă parte n-am putea nici să-i atingem, nici să angajăm cu ei nici cea mai mică conversație. În consecință, pe de-o parte există prezență, pe de alta, absență. Și complicațiile continuă.

În istoria civilizației s-a încercat depășirea lor în modul cel mai simplu. Vom spune, *grosso modo*, că umanitatea a atribuit puțin cîte puțin o importanță particulară, excepțională, anumitor acte mai degrabă decît altora. Privirea este un act căruia deabia dacă i s-a acordat, secole și secole, o foarte slabă importanță. Apoi, dintr-odată, a devenit unul dintre criteriile de bază. Cuvîntul a jucat un rol foarte mare în aproape toate civilizațiile. Actul important este că putem vorbi altuia și că acesta, la rîndul său, ne poate vorbi. Condițiile cuvîntului au devenit condițiile esențiale ale acțiunii: un om cu care pot vorbi și care îmi vorbește este un om prezent. Dar aici apar din nou dificultățile: unul dintre prietenii noștri este plecat din Paris și se află actualmente la New York. E prezent sau

Scanned with OKEN Scanner

absent? Vom răspunde că e absent. Nu putem exercita nici o acțiune asupra lui și nici el asupra noastră. Dar, atențiune! Îi putem vorbi prin telefon și să-l facem să acționeze aproape cu aceeași rapiditate ca și cum ar fi fost aproape de noi. Televiziunea și radio-ul ne oferă deasemenea o serie de situații extrem de ambigui de pseudo-prezență. De la începutul secolului nostru, o mulțime de persoane vorbesc prin intermediul undelor magnetice și electromagnetice, dar noi nu putem să le răspundem; ele ne sugerează să facem anumite acțiuni, dar noi nu le putem sugera nimic. Iată pentru ce ideile noastre despre prezență și absență nu sînt la fel de simple și la fel de evidente cum se credea altădată: astăzi mai mult decît oricînd, trebuie să recunoaștem că aceste noțiuni sînt insuficiente și foarte vagi.

Doctrinele politice și anumite religii au încercat să rezolve în mod radical aceste probleme: crezi sau nu crezi; o ființă există sau nu există; este reală sau ireală. Procedeul acesta este destul de logic, dar puțin comod. În viața practică omul este obligat să creadă *mai mult sau mai puțin*, și, ceea ce este destul de ciudat, în cursul existenței noastre ne-am obișnuit să admitem ființe de o densitate de prezență variabilă.

Admitem că există realități mai puternice decît altele. Spunem de pildă că prezentul, cînd există, există într-un chip foarte puternic și că trecutul există și el deasemenea, dar într-un chip mai puțin puternic decît viitorul. Spunem că o fotografie este mai reală decît un desen, că un film este mai real decît o fotografie, că o emisiune televizată este mai reală decît un film.

Ce ne face să avem un limbaj atît de puțin logic? Janet, de pildă, crede că gradul de realitate al unei situații depinde mai ales de verificarea promisiunii sale. Promisiunile cele mai bune, cele mai puternice, sînt cele pe care le poți verifica fără nici o dificultate. Colisseul este adevărat pentru că este deajuns o plimbare și să te duci să-l atingi. În ce privește imaginile, e foarte greu de adoptat un criteriu de discriminare atît de net, simplu și eficace. Odată cu progresul tehnic, frontierele între diferitele grade ale realității iconografice au devenit extrem de mobile, și pe zi ce trece raporturile tind să se complice.

PENTRU O SOCIOLOGIE A IMAGINII FOTOGRAFICE

Prezență și presiune a imaginii fotografice

Discuțiile asupra realismului imaginilor fotografice provin în mare parte din eterna neînțelegere, din confuzia dintre estetic și psihologic, dintre adevăratul realism care înseamnă nevoia de a exprima semnificația totodată concretă și esențială a lumii și pseudo-realismul *trompe-l'œil*-ului care se mulțumește cu iluzia formelor. Obiectivitatea imaginii fotografice îi conferă o putere de credibilitate absentă din imaginea pictată. Oricare ar fi obiecțiunile spiritului nostru critic, sîntem obligați să credem în existența personajului reprezentat, efectiv *re-prezentat*, adică redat prezent în timp și în spațiu. Fotografia beneficiază de un *transfer* al realității lucrului asupra reproducerii sale. Cel mai fidel dintre desene nu va putea să ne ofere un mai mare număr de informații asupra modelului său și nu va poseda niciodată, în pofida spiritului nostru critic, puterea irațională a fotografiei ce pune stăpînire pe conștiința noastră. Grație imaginii fotografice, ne simțim pentru prima oară opoziți personajului, dar eliberați de contingențele sale temporale. De aici începe magia, pentru că, restituind în chipul acesta fizio-

Scanned with OKEN Scanner

nomiile, obiectele, așa cum sînt, fotografia le conferă o prezență imaginară pe care nici un alt mijloc de reproducere nu l-a putut obține pînă la ea. Iată pentru ce forța cea mai mare a imaginii fotografice nu constă în valorile îndoielnice ale artei cu care fotografii nu fac decît să înregistreze pe suprafețe sensibile un anumit cadru compus în prealabil și deci lipsit de real, ci dimpotrivă, în puterea cu care fotografia este capabilă să surprindă « prezența » în propria sa vigoare autonomă.

Dar invers, prin structura sa particulară, prin imensul coeficient de credibilitate la care făceam aluzie mai înainte, imaginea fotografică tinde să instaureze un nou raport între om și univers. Mulți au și pus deja la îndoială noțiunea tradițională a « imaginii » (care înseamnă copie și imitație) în cazul fotografiei. Imaginea care imită lumea rămîne distinctă de ea. Într-un desen, oricît de fidel ar fi, subzistă mereu între obiectul reprezentat și transcripția sa plastică, o distanță, un interval ce pare a fi dispărut total în fotografie. Imaginea coincide în așa măsură cu modelul său, încît trebuie « distrusă » ca atare. Imaginea *este acest analogon* repetat magic care ocupă cu materia sa suprafața reprodusă. Această imagine fotografică — spune foarte adevărat Meunier — nu mai este o copie, ci este chiar enunțul lumii ce se exprimă prin ea. În imaginea plastică, într-o pictură sau un desen, lumea era negată, nu în formele și culorile sale, ci în însăși esența sa, negată ca *lume*.

Era o lume *trans-pusă*, *trans-formată*, sustrasă acestei exteriorități pure care se manifestă ca lume, o lume asupra căreia, spus în termeni plastici, omul și-a pus pecetea. Portretul doctorului Rey, de Van Gogh, înainte de a fi reprezentarea unui chip, este un *tablou*. Privirea spectatorului poate să-l contemple ca pe o operă creată ce se adaugă lumii; raportîndu-se apoi la persoana fizică a medicului curant, îl vom descoperi cu ochii lui Van Gogh, prin versiunea transfigurantă a pictorului. Imaginea trasată de mîna omului operă ca o transmutare: ea punea stăpînire pe substanța lumii pentru a o integra umanului. Revoluția efectuată de către fotografie izvorăște dimpotrivă din faptul că, de pe acum chiar, lumea se impune ca o proprie autonomie a « imaginii însăși » pe care omul și-o formează despre ea. Acolo unde, mai întîi, se exersa o putere, nu mai rămîne decît supunerea. Astfel, la limită, putem întrevedea o prezență din ce în ce mai persistentă a lumii printr-o imagine ce se contopește insidios ca atare pentru a nu mai fi decît un cîmp deschis unei prezențe, infinit persistentă și repetată. Lumei negate a reprezentării plastice, îi succede, într-o anumită epocă, și chiar și în zilele noastre, lumea afirmată ca pură în sine, opusă în diferența sa privirii observatorului său. Imaginea obiectivă redă concret paradoxul în care lumea se vede revelată ei însăși înaintea oricărei posibilități de limbaj uman. Pînă atunci, nu fusese prezentă decît prin medierea privirii. Era *materia dată* a unei priviri, aceea a omului, care, pur și simplu, se orientează sau contemplă; sau, dimpotrivă, privirea creatoare a artistului. În imaginea fotografică, lumea pare să preceadă și cîtuși de puțin să nege această epifanie: îi determină conținutul impunîndu-i o viziune. Schema tradițională apare aici răsturnată. În loc să fie simplă materie de discurs, dimpotrivă, lumea se face ea însăși limbaj și, cu acest limbaj, *ocupă omul*. Relația omului cu lumea, ce rezuma viziunea clasică, se răstoarnă și creează deci, prin imaginea fotografică, posibilitatea unei noi dominații tiranice a lumii asupra omului.

Locul fotografiei în ierarhia prestigiului cultural

O ultimă considerație de natură socio-culturală ne va ajuta să arătăm mișcarea complexă pe care civilizația industrială este pe cale s-o efectueze în propriu-i sîn, ca urmare a acțiunii diferitelor tehnologii a imaginii reproduse. Poate fi rapid trecută în revistă această metodă foarte utilă de verificare, ceea ce a fost calificat drept

Scanned with OKEN Scanner

« ierarhie a prestigiului ». Ce înseamnă această definiție? Răspunsul este totodată simplu și limpede; apare deasemenea și din concluziile clare ale lui Bourdieu: « Într-o societate dată, într-un anume moment al istoriei sale, semnificațiile culturale, reprezentațiile teatrale, spectacolele sportive, cîntecele, concertele de muzică de cameră, spectacolele de Operă, nu sînt toate, desigur, echivalente în demnitate și valoare. Cu alte cuvinte, diferitele sisteme de expresie, de la teatru la televiziune, se organizează obiectiv după o ierarhie independentă de opiniile individuale. Tocmai aceasta este ierarhia care definește corect « legitimitatea culturală » și diferitele sale grade ».

Cu treizeci de ani în urmă, un sociolog american, Seldes, într-o înțeleaptă publicație premonitorie, descrisese drumul pe care-l vor parcurge formele tradiționale de artă, cum ar fi muzica, pictura, drama, etc. raportate la formele născînde ale noilor mijloace de expresie, ca jazz-ul, radioul, cinematograful etc. . . Procesul poate fi schematizat astfel: pe de-o parte vechile forme *aristocratice* vor tinde din ce în ce să se democratizeze (alterîndu-și astfel propria structură, dar modificînd succesiv însăși mijloacele critice ce se dovedesc aplicabile acestor structuri, și totodată și scara de valori în care se aflaseră articulate timp de secole); pe de altă parte, formele *democratice*, produse grație întrebuințării și sub presiunea comunicațiilor de massă, vor manifesta o tendință contrarie ce le va duce în termenii unei dialectici coerente să caute acele *lettres de noblesse* care sînt vocația caracteristică a oricărei arte. În varietatea interferențelor și a osmozelor dintre formele democratice și aristocratice, există deci o atracție reciprocă și o întîlnire între nivelele culturii de massă care tind mereu să se ridice. Din procesul acesta, Bourdieu analizează unele treceri semnificative: « Se trece prin grade ale formelor de artă deplin consacrate, la alte forme, lăsate, cel puțin pentru o perioadă dată, în grija arbitrariului individual.

. . . Situația fotografiei, în ierarhia legitimităților, se află la jumătatea drumului între *practicile vulgare*, abandonate anarhiei gusturilor, și formele culturale *nobile* supuse unor reguli și canoane transmisibile. »

Aceste considerații ne-au condus spre examinarea, pe plan sociologic, a două aspecte de o remarcabilă importanță. Unul din aceste aspecte se referă la ponderea cucerită în fotografie de către marele « timp de sacralizare », verificabil în pictura religioasă și în portretul picturii profane, și nimerit direct în tehnica camerei obscure (cum am văzut în ce privește tipul de fotografie în vigoare în societățile rurale). Dimpotrivă, efectele « timpului scurt » ce constelează azi, la toate nivelele, țesătura societății tehnologice, ni se pare de un relief particular. Nu poți să nu fii de acord cu McLuhan, cînd afirmă: « Dacă alfabetul fonetic era un mijloc tehnic pentru *a separa* cuvîntul vorbit de aspectele sale sonore și gestuale, fotografia instantanee a restituit gestul tehnologiei umane a experienței înregistrate »; și nu poți să nu fii de acord cu el cînd citează judicios, printre nenumăratele exemple de analiză săvîrșită de către pionierii Marey și Muybridge, pașii în mers ai omului și zborul păsărilor. Nu este posibil, în cercul redus al unei analize ca cea pe care ne-am fixat-o, să expui foarte numeroasele implicații ale acestui postulat decît prin simple aluzii. Vom spune doar că nici o altă tehnică n-a amplificat viziunea noastră asupra lumii ca fotografia instantanee, ea chiar a adaptat-o în locul omului în societatea tehnologică, cu o intenție constantă între experiența sensibilă și căutarea a noi soluții. (Așa au fost, de pildă, fotografia și analiza realizată de Marey asupra zborului păsărilor, care au revelat acest mister și au permis omului să definitiveze echipamentele ce favorizează decalajul de sol). Exemplele posibile sînt nenumărate: putem să le rezumăm spunînd că disoluția perspectivelor tradiționale și geneza majorității aspectelor insolite ale realului, sînt rezultate care provin din intervenția obiectivului fotografic în această luare în posesie tehnologică a lumii ce ne înconjoară.

Scanned with OKEN Scanner

GRADELE REALITĂȚII ȘI EVAZIUNEA ÎN IMAGINAR

Cruciada filmologică

Citeam, zilele trecute, programul lecțiilor mele de filmologie de la Universitatea din Roma în 1960—61 și, amintindu-mi de cursul pe care l-am făcut cu zece ani în urmă în același amfiteatru, am fost tentat să compar lucrul nostru pașnic de echipă cu întreprinderea, la fel asociativă dar mai puțin pașnică, a Cruciadelor. Așa cum Godefroy de Bouillon sau Sfîntul Ludovic, la un interval mai mult de-un secol, resimțeau viul entuziasm al tinerilor războinici în jurul gravei experiențe a celor vechi, așa și noi, periodic, din Italia, din Franța, din Belgia, din Germania, ne fluturăm armele deasupra capului, dăm semnalul adunării, și suflînd în trîmbițe, plecăm în cruciadă: bătrînul Michotte, din Louvain, combativul Cohen-Séat, din Paris, mîndrul Bartlett, din Cambridge, strălucitorul Buytendjik, din Utrecht și Germain, din Madrid, pentru a nu cita decît veteranii cei mai îndîrjiți.

Dar, în realitate, cruciada aceasta filmologică este o întreprindere destul de singulară. În realitate, străbunii noștri, cavaleri ai credinței, știau împotriva cui trebuiau să lupte, cunoșteau culoarea stindardului ce flutura pe cîmpul dușman, văzuseră și studiaseră forma praștiilor, săgeților, catapultelor dușmane.

L-am amintit pe Godefroy de Bouillon ca exemplu al unui cruciat de acest tip, dar istoria spiritului uman oferă un alt model de războinic, nu mai puțin brav, la care, cred, e mai indicat să ne referim în ce privește dezbaterile noastre filmologice.

Este cazul să facem aici o digresiune, ce-și are ca punct de pornire experiența noastră cotidiană.

Ce caracterizează pentru noi *forța* unui act? Ceea ce numim, în general, cu o anume naivitate, eficacitatea sa, adică posibilitatea de a realiza ceva cu adevărat important. În definitiv, pentru ce acționăm? Asupra acestui punct, mulți oameni își fac iluzii. Dacă am vrea, după moda contemporană, a *slogan*-urilor, să răspundem printr-o formulă scurtă, am spune: acționăm pentru a modifica lumea exterioară.

Lumea aceasta ne înconjoară, ne irită în mii de feluri, sau ne ajută procurîndu-ne hrană și satisfacții. Dorința principală a oricărei ființe vii ar consta deci în a transforma această lume exterioară, suprimînd cel mai mare număr de situații și de lucruri care o stingheresc, și mărind numărul celor care pot s-o satisfacă.

Scopul oricărei acțiuni, în acest caz, ar fi deci transformarea lucrurilor care ne înconjoară. Dacă ar fi fost astfel, formula ar fi fost cît se poate de simplă: s-ar măsura în acest mod intensitatea unei acțiuni. Un act este cu atît mai puternic cu cît transformă lumea exterioară în folosul nostru. Ori, nu este posibil să ai în vedere întotdeauna această soluție. Ne îmbarcăm într-o cruciadă împotriva unui dușman; acțiunea noastră va fi eficace, dacă reușim să-l învingem, dar victoria nu depinde numai de noi, ea depinde de asemenea de voința adversarului, de ingeniozitatea sa, de agerimea sa în a nu se lăsa prins. Dealtminteri, calculul intensității unei acțiuni măsurată după eficacitatea sa, este unul din punctele în care au eșuat, dur, în acești ultimi ani, mulți psihologi, mai ales englezi și americani, și un număr de politicieni de tendințe diferite. Trebuiesc deci căutate alte criterii. Unul dintre cele mai fecunde a fost oferit de către ilustrul războinic evocat mai înainte, opunîndu-i-l lui Godefroy de Bouillon, cuceritorul Sfîntului Mormînt. Este vorba, în cazul nostru, de un luptător care n-a cucerit nimic, dar care — vom vedea mai departe — a deschis drumul altor lupte, mai complicate și mai secrete: Cavalerul Tristei Figuri, Don Quijote de la Mancha.

Scanned with OKEN Scanner

Delir și credință

Ar putea părea ciudat faptul că, după ce s-a vorbit despre Cruciade, să se propună aici ca model de acțiune un paranoic delirant, o ființă atît de puțin realistă încît să ia niște biete oi drept tîlhari și aripile morilor de vînt drept brațe ale Titanilor. E necesar deci să știm ce se înțelege prin delir paranoic. Este vorba de delir, afirmau medicii unor revolute secole de bun simț, atunci cînd un individ exprimă cu forță și cu convingere o credință ce ne pare neverosimilă. Aceasta era opinia vechilor psihiatri despre delir. Prin urmare, un subiect delirează atunci cînd exprimă idei în întregime false sau absurde, lipsite de orice rațiune de-a fi, și rezistînd probei contrarii. Precum acel internat al azilului de alienați mintali de la Messina care, în timpul lecțiilor de psihiatrie, vroia să ne facă să credem că el era Sfînta Treime. Cînd profesorul nostru încerca să-i zdruncine convingerea, spunîndu-i că este imposibil ca el să poată fi Trinitatea, de moment ce era doar unul singur, răspundea prin acest argument bizar: « Pentru că eu sînt o Trinitate rotundă. »

Iată deci precizat unul din caracterele cele mai importante ale delirului. Obstinația în eroare, într-o eroare imposibil de corijat prin vreuna din metodele obișnuite ale raționamentului. Dar dacă acest lucru e adevărat, cum e cu putință să se nască astfel de erori în spiritul anumitor persoane? De unde vine asta?

Marele specialist al acestor fenomene a fost, cu mai bine de o jumătate de secol în urmă, Pierre Janet. El a examinat mai cu seamă fenomenele convingerii și s-a străduit să demonstreze că aceste convingeri nu seamănă toate între ele. A observat că, sub un același nume, se disimulează numeroase categorii de fenomene psihice, în special convingeri de valoare și de ordin diferite. Cea mai elevată dintre toate certitudinile psihologice, spune Janet, se realizează prin mecanismul reflecției. Dar cum acționează acest mecanism?

Se trece mai întîi prin faza *afirmației*. Janet spune: Dacă realmente vrem să reflectăm, nu putem afirma nimic fără să facem mai întîi o haltă. Este deci necesar un prim timp de așteptare, de meditație. Acestui timp de așteptare îi succede faza discuției. Or, ce aduce discuția? Ea provoacă o mulțime de obiecții aduse tezei noastre de către interlocutor. Mai tîrziu, cînd voi fi singur, voi evoca aceste obiecții, toate obiecțiile, în mine însumi, și voi ține cont de ele.

A doua operație mentală constă în *discuție*, adică un exercițiu de confruntări, de evaluări, de răspunsuri, grație căruia voi putea să-mi formez o opinie asupra verosimilității afirmației mele inițiale.

A treia și ultima etapă, la care se ajunge după un alt timp de oprire, este cea a alegerii. Doar după această a treia operație mentală ne vom putea pronunța definitiv într-un sens sau într-altul.

La drept vorbind, acest drum al căutării adevărului e asemănător unei drame ce se joacă între diverși protagoniști. Credința superioară, cea ce permite o afirmație precisă, certitudinea absolută a unei realități psihologice, nu poate cuprinde mai puțin de trei acte, trei etape succesive. Și toate acestea pentru a ajunge, pe plan psihologic, la « convingerea reflectată », adică la cea mai înaltă dintre certitudinile spiritului uman.

Dar pe lîngă această formă de certitudine absolută, există alte forme de convingere. Există forme de convingere ce suprimă prima fază a discuției. Există altele ce elimină două faze. În cazul acesta, nici timpul de oprire și nici discuția nu mai sînt posibile: există afirmația sau negația, imediate, ca în cazul lui Don Quijote care vede, în ciuda protestărilor lui Sancho, uriași în loc de mori. Acest tip de delir

Scanned with OKEN Scanner

gen Don Quijote este mult mai răspîndit decît s-ar crede. Îl întîlnești la spectatorii de film, și vom vedea din ce motive.

Vechii psihologi vorbeau despre opoziția dintre credință și convingere. După părerea lor, convingerea este întotdeauna, în bine sau în rău, un act gîndit, în timp ce credința este imediată, nu comportă discuții. Această distincție ne poate servi ea însăși, se pare, să putem studia mai bine delirul. Putem spune, într-adevăr, că subiectul care delirează a renunțat la prima formă de convingere, cea care presupune reflecția. În pofida unor foarte îndelungi discuții și a intervenției a sute, a mii de Sancho Panza, n-am putea reuși niciodată să-l convingem pe Don Quijote că e vorba de mori de vînt și nu de uriași.

Îți poți pune totuși întrebarea pentru ce, în planul psihologiei curente, o credință reflectată ni se pare mai bună decît o credință imediată. Din punctul de vedere al fericirii individuale, nu există diferență: certitudinea trecută prin filtrul rațiunii și delirul sînt echivalente. Ne aflăm aici într-un impas.

Dacă, dimpotrivă, o privești raportată la ansamblul umanității, o credință reflectată apare mai bună, căci în decursul istoriei a dat rezultate mai bune. Este limpede că aici criteriul succesului joacă un rol determinant. Putem deci afirma, fără teama de a ne înșela, că oamenii care au dat ascultare fără a reflecta solicitărilor propriilor instincte, au reușit mai puțin bine decît popoarele care au avut răbdarea de a medita. Istoria civilizației nu este, ea însăși, decît o lungă desfășurare a reflecției.

«Piramida Realului» a lui Janet

(...) Cîțiva psihologi, printre cei mai subtili și cei mai înclinați spre un expozeu matematic al noțiunilor psihologice, cum era Pierre Janet, trasaseră un fel de piramidă ce figura diferitele grade sau nivele ale realului. Astfel, de pildă, primul nivel, cel mai elementar, este reprezentat prin corpuri, prin obiecte. Toți oamenii cred înainte de orice în existența corpurilor și a obiectelor. Imediat după aceea vine credința în propriul psihism și în psihismul celuilalt. Cred — sau, poate, mă-nșel — că pe lector îl poate pasiona să urmărească ideile pe care le expun progresiv în paginile acestea. E o credință ceva mai puțin netă decît cea în obiecte; în orice caz, este foarte puternică. În al treilea loc, pe scara realității, vin evenimentele, în special evenimentele prezente. Apoi, încetul cu încetul, de-o manieră descrescîndă, acțiunile. Imediat apoi, senzațiile: știu dacă mi-e cald sau frig. După aceea, viitorul apropiat. A spune, de pildă, că după spectacol publicul se va afla pe stradă, este o realitate, toți spectatorii au această certitudine; în același timp nu este la același nivel ca realitatea pe care o trăiesc în timpul reprezentației teatrale, așezați în fotoliile lor. Cea a viitorului apropiat, este și ea o altă realitate, mai puțin reală decît prezentul. Vine după aceea trecutul apropiat: mulți dintre spectatori, înaintea reprezentației teatrale, se aflau la biroul lor, se îndeletniceau cu treburile lor obișnuite. Or, activitățile acestea, cu toate că sînt fapte reale, nu au o realitate mai mare decît faptul de a fi de la orele douăzeci și unu la miezul nopții în sala unui teatru. După aceea, există viitorul îndepărtat: ceea ce se va întîmpla peste zece ani. Realitatea trecutului îndepărtat este încă și mai palidă. Este o realitate ce ne lasă indiferenți: faptul ultimului război mondial este mai puțin real, din punct de vedere psihologic, decît ceașca de cafea băută la prînz. Însfîrșit, după trecutul îndepărtat, în scara inefabilului, Janet plasează realitatea

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Despre Audio-vizual, cercetare și artele plastice, o întîlnire internațională organizată la Paris de către CNRS, reunind, pentru proiecte și dezbateri, specialiști ai Televiziunii, cineaști, critici și artiști din orizonturi foarte variate.

Reiner Moritz, unul din cei mai importanți producători europeni ai filmului de artă pentru televiziune (R.F.G., Marea Britanie), lîngă Henri Storck, clasic autor al unor filme demult intrate în antologia genului.

Rolul cinematografului și televiziunii ca mijloace de acces la cultura artistică. În prezidiul dezbaterii, Jean-Michel Arnold, Dan Hăulică, președintele Asociației Internaționale a Criticilor de Artă (AICA), Enrico Fulchignoni, președintele Consiliului Internațional pentru Cinema și Televiziune (C.I.C.T.) de pe lîngă UNESCO, și realizatorul Jean Antoine, administrator al Centrului pentru Filmul de Artă din Bruxelles.

Scanned with OKEN Scanner

Wibke von Bonin, realizator de televiziune din Republica Federală a Germaniei.

Scanned with OKEN Scanner

Încrezător, Jean-Michel Arnold, președinte al Consiliului Audiovizual Mondial pentru Editarea și Cercetarea Artei (CAMERA).

Scanned with OKEN Scanner

imaginației, aceea a fantomelor create printr-o facultate pe care muzicienii și poeții epocii romantice o numeau *reverie*, *reveria* viselor cu ochii deschiși.

(...) Trebuie să abordăm aici un punct de-o extremă importanță, care necesită o atenție particulară. Care este diferența de atitudine pretinsă de diferitele nivele ale realului? Răspunsul la această problemă ni se pare simplu: cu cît este mai ridicat nivelul, cu atît mai grea și penibilă este sarcina ce ne incumbă. În prezența corpurilor, a obiectelor, e nevoie din partea noastră de maximum de finețe, de agerime și de precauțiuni. Dimpotrivă, pe măsură ce se coboară pe scara realului, viitorul sau trecutul apropiate, viitorul sau trecutul, îndepărtate ne solicită nouă, conștiinței noastre, un zel din ce în ce mai redus, un atașament din ce în ce mai puțin intens, o participare mai lipsită de iluzii și mai îndepărtată. Or, în multe cazuri, se întîmplă absolut invers. Înainte de a examina aceste alte cazuri, îmi voi permite să revin pentru o clipă la Don Quijote.

Ce fac persoanele pradă delirului? Ele comit o greșeală grosolană, aceea de a-și însera evaluările la un nivel eronat în ierarhia realului. Dar ce determină această eroare? Nu e ușor de răspuns la întrebarea aceasta. După unii psihologi, ar exista două categorii de indivizi: prima însumînd indivizii care au forțe psihice supraabundente, emotivii, și care sînt gata să și le cheltuiască în orice ocazie. Aceștia nu ezită niciodată să-și învestească forțele în întregime, fără să stea prea mult pe gînduri, în prima treaptă a piramidei, în cea a ființelor și a obiectelor reale (...) ca în cazul lui Don Quijote. A doua categorie se compune, dimpotrivă, din persoane slabe, care ar vrea să acționeze cît mai puțin cu putință, să nu se agite de fel, să vorbească cu voce șoptită, să nu afirme niciodată nimic. A afirma, după cum am văzut, înseamnă să te expui discuției, contradicției. Înseamnă deasemenea să te frămînți, să te zbați, să suferi, să respingi. Este o treabă grea. În acest caz, la opusul lui Don Quijote, aceștia se comportă ca și cum ar fi înconjurați de fantome, chiar și atunci cînd au în fața lor ființe în carne și oase; este personajul Oswald din Strigoii lui Ibsen, care nu-și mai zărește mama așezată lîngă el, este contele Ugolino care nu mai vede în preajmă, decît doar sub forma unui festin oribil, trupul copiilor săi. Și în cazul acesta vorbim de delir, dar într-un sens cu totul opus celuilalt. Într-adevăr, în cazul lui Oswald sau al lui Ugolino, realitatea este cea care se estompează, în timp ce în cazul lui Don Quijote — sau al spectatorilor de film — dimpotrivă, fantomele se încarnează.

O formă de delir voluntar: teatrul

Imaginarul care devine real. Iată-ne în centrul problemei noastre. Psihologii nu s-au ocupat deloc de problema aceasta, căci, pe vremea lui Janet, nu exista propriu zis cinema, iar cînd a apărut apoi adevăratul cinema vorbitor, sonor, în culori, panoramic, Janet, nonagenar, trecuse în regatul umbrelor.

Dar de două mii de ani, sub diferite prezentări, se petrece, în toate țările lumii, o altă formă de *reificare*. Adică persoane care trec din starea de fantome în cea corporală. Or, această a doua formă de delir n-a interesat prea mult pe savanți, din punct de vedere psihologic. Vorbesc despre teatru. Teatrul este o sală, divizată în două părți. În prima, un număr oarecare de oameni care stau jos și nu au altceva de făcut decît să privească; într-a doua, scena, sînt alți oameni, care nu stau liniștiți cum stă publicul, ci dimpotrivă, sînt activi, atît de activi încît tocmai pentru asta sînt numiți actori. Ceea ce este ciudat, este că tot ceea ce fac actorii, o fac în prezența publicului, și cînd pleacă publicul, pleacă și ei, cu alte cuvinte, tot ceea ce fac ei, o fac doar ca să-i vadă publicul. Iată o nouă treaptă a piramidei realului la care psihologii nu se gîndiseră, aceea *a delirului voluntar*.

Scanned with OKEN Scanner

(...) Între partea de sus și cea de jos a sălii, există o diferență de nivel psihic comparabilă într-un fel unei denivelări hidraulice: întreaga energie vine de sus spre jos, ca într-un bazin hidroelectric. Așezați într-un fotoliu, nu facem nimic sau aproape nimic: așteptăm ca actorii să ne facă să plîngem sau să rîdem. Folosindu-ne încă o dată de analogia cu centrala hidroelectrică, e ca și cum emoția provocată de actori ar fi curentul electric ce luminează ochii spectatorilor. Și, datorită faptului că luminează privirea spectatorului, acea persoană care se află sus, în spațiul psihic al rampei, apare, ca să spunem așa, mai adevărată, mai solidă, mai bine structurată decît toate celelalte, cele pe care le-ntîlnești în viața de toate zilele. Motiv pentru care Ortega y Gasset a avut într-o zi această formulă genială, că teatrul, înainte de a fi literatură, este *comerț de energie în « malentendu »*. Un delir la care consimți liber, invers decît cel de care e prins Don Quijote. Spunem deci: Merg să văd Hamlet. Cavalerul Tristei Figuri spunea: Văd (adică *sînt obligat să văd*) Uriașii... Între văd și merg să văd există o diferență fundamentală și cauza o vom afla în curînd. Pentru a putea *merge* la teatru trebuie mai întîi să ne *detașăm* de casa noastră, adică de acea treaptă a piramidei în care pîinea este pîine și vinul este vin.

Ne vom îndepărta de un anumit grad de certitudine pentru a deveni mai slabi, mai disponibili față de un nivel mai coborît decît cel al actorilor, actori care ne vor da lumina necesară ce ne va obliga să credem că ei nu sînt fantome. Și noi, la fel vom fi obligați să vedem, dar, spre deosebire de Don Quijote, e vorba de o sclavie căreia ne supunem de bună voie. Or, în realitate, ce vedem? Vedem, de pildă, acolo sus, camera de oaspeți a unei case regale, o locuință de Ev Mediu din Nordul Europei, ce se deschide larg spre un parc, parcul din Elseneur. Pe terasa aceasta înaintează o tînără fată cu ierburi și flori printre degete, prin păr, peste îmbrăcăminte. Merge palidă, clătinîndu-se, cu privirea fixată pe un punct îndepărtat, ca și cum ar privi dincolo de orizontul în care nu mai strălucește nici un astru. Este Ofelia, Ofelia care a înnebunit. Iată ce vedem. Sau mai degrabă nu este ceea ce vedem. Poate că pentru o clipă avem o iluzie optică. Pentru că, în realitate, ceea ce vedem nu este decît o pînză sau un carton pictat; salcia nu e o salcie, ci o salcie de mucava; zidurile castelului nu sînt ziduri, ci pete de culori. Ofelia nu e Ofelia, ci Anna Maria Ferrero.

Dar atunci? O vedem pe una sau pe cealaltă? Fără-ndoială, pe amîndouă: Ofelia este Ferrero. Ceea ce este ciudat aici este că nu le veedm ca pe două entități diferite, le vedem ca pe una singură. Ni se înfățișează Anna Maria Ferrero care o reprezintă pe Ofelia. Cu alte cuvinte, lucrurile și persoanele care se mișcă în spațiul acesta psihic foarte particular care este rampa, se prezintă sub aspectul sau cu calitatea de a figura persoane diferite de ele înseși. Faptul acesta, atît de curent, ce se petrece mereu de secole în teatrele întregii omeniri, reprezintă una dintre cele mai bizare, dintre cele mai extraordinare aventuri experimentate de om. (...) Să încercăm totuși să analizăm mai îndeaproape situația. În cazul aceasta deci Anna Maria Ferrero traversează cu pași invizibili scena, dar ceea ce este absolut surprinzător este faptul că lucrurile chiar se petrec așa, că ea este pe punctul de a dispare în străfundul ei însăși, ca și cum s-ar spulbera și ar permite ca în spațiul corporalității sale inițiale să vină să sălășluiască Ofelia. Realitatea unei actrițe, în calitate de actriță, constă tocmai în a-și nega propria personalitate și a o înlocui prin personajul pe care-l reprezintă, ceea ce înseamnă de fapt a juca. Scopul actorului nu este de a se-nfățișa pe sine ci, dimpotrivă, de a-l exhiba pe un altul, distinct de el însuși. Anna Maria Ferrero dispare în calitate de adevărata Ferrero, pentru că ea rămîne ascunsă, eclipsată de Ofelia. În același chip rămîn eclipsate și culisele, acoperite de un parc și de un pîrîu, atît de bine încît ceea ce nu e real, irealul (parcul, pîrîul, Ofelia), reușește să facă să dispară ceea ce, dimpotrivă, este mai real, Ferrero, culorile

Scanned with OKEN Scanner

pînza pictată. Aici, în situația aceata de delir voluntar, ne aflăm la un nivel de realitate cu mult mai delicat și mai complex decît toate celelalte: vedem înainte de orice altceva un parc și pe Ofelia; în spate, ca pe o a doua treaptă, Anna Maria Ferrero și pînzele în culori pestrițe.

Realitatea locuinței s-a retras în fundal pentru a lăsa să pășească prin rețeaua ei ca de filigran realitatea ficțiunii, adică irealul. Pe scenă vedem deci lucruri (scenele) și persoane (actorii), care au darul transparenței, și, prin ei, precum printr-un cristal, apar alte prezențe și mai limpezi încă.

Cu alte cuvinte, teatrul este, după Ortega y Gasset, o varietate a metaforei. Cînd spun că o fată tînără e frumoasă ca un trandafir, este evident că tînăra fată încetează de-a mai fi tînără fată și trandafirul încetează să mai fie trandafir. Cele două realități, prin faptul că sînt aduse la identitate prin metaforă, se ciocnesc una de cealaltă, se anulează reciproc, se neutralizează, se dematerializează. Metafora este bomba atomică mentală. Rezultatul aneantizării acestor două realități este tocmai irealitatea. Prin șoc și aneantizarea realităților, obținem fantome extraordinare care nu există în nici un univers.

Riturile imaginarului în cinematograf

Forma cea mai perfectă de evaziune din existența cotidiană, într-un alt univers, este cea a cinematografului. Dacă greutatea vieții sociale a devenit atît de apăsătoare încît pare insuportabilă, cinematograful, care este totodată joc și vis, ne oferă una dintre cele mai bune apărări împotriva acestei greutăți. Evaziunea nu mai este la nivelul individului, ca pe timpul lui Calderon de la Barca, ci s-a mărit la scară universală. Massele sunt acelea care, brusc, își găsesc în ea eliberarea, plăcerea, spaima. Și nu fără temei psihanaliza freudiană, la originile ei, îl compara pe medic cu un ecran alb asupra căruia bolnavul putea să-și proiecteze propriile sale vise. Dar o astfel de metaforă poate fi ușor răsturnată. Astăzi, toate ecranele albe din lume pot fi comparate cu medici, sau mai degrabă cu centre analitice, în care massele vin să-și recunoască visele cele mai secrete. Timp de secole și secole rolul acesta l-a jucat teatrul. Astăzi, cinematograful este locul rezervat acestor rituri de compensație fabricate de imaginar. Unii refuză comparația între vis și cinema, afirmînd că visul este un produs al psihismului uman, în timp ce cinematograful este o cauză a unor fenomene psihice. Dacă se ține cont de mecanismele prin care se organizează irealitatea, mai întîi în viața psihică, apoi în această situație psihică particulară care este *spectacolul*, se va observa cu ușurință că această opoziție nu are rațiune de a fi. Cauză și produs nu formează aici decît o opoziție pur dialectică, dar în realitate se înlănțuie într-un fel de cerc închis. Doar în aparență eroul ecranului este un *altul*. El este mai degrabă zona obscură a conștiinței disociate, care este cea a spectatorului, o parte spre care converg dorințe confuze, instincte, aspirații care devin *reificate*, adică duse la limita unei probabilități existențiale, prin emoții pe cît de puternice pe atît de artificiale.

Cinematograful este instrumentul care ne permite să regăsim punctele de reper în evoluția societății și să citim urmele cele mai importante ale visului colectiv. Succesul este măsura acestui vis: mulțimile vin să vadă și să revadă operele și interpreții în care-și recunosc aspirațiile și angoasa. Într-adevăr, autorul a sfîrșit prin a dobîndi în societatea occidentală modernă o importanță al cărei echivalent nu poate fi regăsit decît la finele lumii antice. Evoluția zeilor, la Greci, a scris Edgar Morin, corespunde unei evoluții psihologice dintre cele mai profunde. Individualitatea umană se afirma printr-un demers în care intra în joc aspirația de a trăi după imaginea divinității și a o egala, dacă era posibil.

Scanned with OKEN Scanner

Regii au fost primii care s-au considerat a fi la nivelul zeilor, adică afirmîndu-se drept *oameni desăvîrşiţi*. Încetul cu încetul cetăţenii au făcut la fel, apoi plebea, sclavii, revendicînd această individualitate pe care oamenii n-o acordaseră la început decît numai zeilor şi regilor lor. *A fi recunoscut drept un om, înseamnă înainte de orice a ţi se recunoaşte dreptul de a-i imita pe zei.*

Este vorba deci de un proces totodată complex, diferenţiat şi convergent ce se petrece la nivelul Imaginarului, în sînul civilizaţiei de astăzi. Eroii masculini şi feminini ai filmelor tind să se transforme în mituri, adică în adevărate idei-forţă.

Caracterul propriu al mitului este de a efectua o mişcare inversă aceleia pe care o efectuează spectatorul, care iese din realitate şi, intrînd în cinema, se înserează în vis. La rîndul său, mitul va tinde să se încarneze pe contul său, în afara voinţei spectatorului, în noi manifestări individuale şi sociale.

FRICA ÎN CINEMATOGRAF

Cele trei atitudini ale conştiinţei

Ricciotto Canudo, care a fost primul teoretician al filmului, scria la începutul secolului nostru: « La cinematograf, arta constă în a sugera emoţiile, şi nu în a raporta fapte ». « Cinematograful este creator al unei vieţi suprareale », afirma Guillaume Apollinaire în 1909. În proliferarea textelor consacrate cinematografului de o jumătate de secol încoace, consideraţiile de acest gen se multiplică. Alain declară: «Cel mai prost cinema, rămîne cinema, în pofida oricărui lucru, adică ceva ce emoţionează. » Apar incontinuu expresii de tipul, « aspect suprareal », « artă spirit » (Epstein). Teoreticieni, universitari şi savanţi regăsesc, pentru a califica cinematograful, aceleaşi cuvinte, aceeaşi referire la afectivitate şi la magie. « Există în universul filmic ceva de domeniul miraculosului care este la limita materialităţii, a vizibilului, a palpabilului », spune Etienne Souriau. După Wallon, cinematograful aduce lumii « reîntoarcerea la anumite afinităţi ancestrale ale sensibilităţii ». Aici începe misterul.

Contrar majorităţii invenţiilor care devin instrumente, cinematograful scapă acestui destin încă de la originile sale. El rămîne, ceea ce era şi la naşterea sa, adică un vehicul al emoţiilor şi miturilor. Altfel spus, dacă la naşterea sa cinematograful este o artă, el rămîne pînă în zilele noastre o artă care nu există fără spectatorii săi. În primul rînd dispune de puterea imaginii fotografice: calitatea primă şi singulară a fotografiei este prezenţa persoanei sau a lucrului, chiar absente. Găsim la Sartre pagini captivante despre acest subiect. Pentru ca prezenţa aceasta să fie asigurată, nu este deloc nevoie de subiectivitatea mediatoare a unui artist. Geniul fotografiei este în primul rînd tehnic. Cea mai obiectivă, cea mai mecanică dintre fotografii poate să ne transmită o emoţie, un sentiment, ca şi cum originalul s-ar fi încarnat în imagine. Luare în posesie, abandon de sine însăşi, termenii aceştia pot părea retorici, dar ei au caracterul evidenţei dacă este considerat cazul limită în care fotografia devine în sens strict literal prezenţă reală, obiect de posesie şi de magie.

Tocmai prin aceasta, prin dezvoltarea puterii latente a imaginii, s-a îmbogăţit cinematograful cu elemente ce au dus la *cinema*. Punctul de pornire a fost dedublarea fotografică, animată şi proiectată pe ecran, ce declanşează în rîndul spectatorilor un proces de excitaţie. Acest proces de proiecţie este un proces universal şi multiform. Evident, este în măsura în care spectatorii cinematografului Lumière

Scanned with OKEN Scanner

au crezut pînă într-atît în realitatea trenului ce se năpustea asupra lor, încît le-a fost frică. El este în măsura în care au văzut scene extraordinare de realism, în care s-au simțit totodată actori și spectatori. Incertitudinea aceasta, fie ea oricît de ușoară, a fost trăită atunci, la primele reprezentații: cîțiva spectatori au fugit țipînd, cîteva femei au leșinat, în acea lună de decembrie 1895. Dar toți s-au liniștit repede: cinematograful își făcea apariția într-o civilizație în care conștiința irealității imaginii era atît de înrădăcinată încît viziunea proiectată, oricît de realistă ar fi fost, nu putea fi luată drept reală de către toți spectatorii. Spre deosebire de cei vechi care ar fi aderat total la realitatea sau mai degrabă la suprarealitatea practică a viziunii, lumea evoluată nu putea vedea altceva decît o imagine, chiar și în imaginea cea mai perfectă.

Noțiunea aceasta a noului univers afectiv oferită de cinema de la începuturile sale cerea mai înainte de orice un studiu aprofundat fenomenologic din partea psihologilor.

După o sugestie a lui Janet, Școala noastră psihologică de la Roma a definit, de aproape cincisprezece ani, trei atitudini posibile în privința conștiinței spectatorului în viața curentă:

1) *conștiința realistă.* Spectatorul care merge pe stradă. În starea aceasta, condițiile sale perceptive și conduita sa se armonizează într-un echilibru particular. Omul care se plimbă evită obstacolele, își accelerează sau micșorează viteza după mișcarea mulțimii prin care își face drum, etc.; adică, este adînc preocupat să acorde rînd pe rînd un comportament particular fiecăruia dintre semnele perceptive ce-i parvin.

2) *conștiința teatrală.* Să ne imaginăm că o situație asemănătoare se desfășoară într-o operă teatrală în care intervine mulțimea, de pildă *Creuset* sau *Mutter Courage.* Spectatorul vede mulțimea apropiindu-se, semnele sale perceptive sînt identice cu cele ale spectatorului care merge pe stradă, dar comportamentul său este profund diferit. Atitudinea sa nu traduce decît foarte slab reacțiile sale. Putem constata în acest caz un grad mediu de excitație senzorială și un blocaj foarte marcat al reacțiilor.

3) Dar există un al treilea grad de conștiință la spectator, este *conștiința filmică.* Decalajul între percepție și comportamentul de reacție este aici chiar și mai mare decît în situația teatrală. Pe de o parte, există un blocaj aproape total al comportamentului motric, pe de altă parte, în ceea ce privește percepția, există o enormă condensare de efecte datorate luminozității, mobilității imaginilor, măririi lor, ritmului montajului, intensificării emoționale a zgomotelor și a muzicii.

Astfel, prin cinema, am ajuns la un grad absolut inedit în istoria civilizației de putere emoțională în domeniul artelor. Absența sau atrofia participării motrice este strîns legată de participarea senzorială: cinematograful devine tehnica ideală a purei satisfacții afective, la toate gradele de civilizație și în toate societățile. Cinematograful devine modelul însuși al jocului emoțional al timpurilor moderne.

Jocul și emoția

Iată acum, în ceea ce privește jocul, un alt aspect al problemei care ne interesează. Huizinga a definit jocul: « o acțiune liberă, simțită ca fictivă și situată în afara vieții curente, capabilă cu toate acestea să absoarbă total pe jucător; o acțiune lipsită de orice interes material și de orice utilitate, ce are loc într-un timp și într-un spațiu precis circumscrise, care se desfășoară în ordine, după reguli date, și care suscită, în viață, relații de grupuri ce se-nconjoară bucuros de mister ».

După Roger Caillois, în remarcabila sa operă *Jocurile și oamenii*, o atare definiție, deși exprimată în cuvinte prețioase și pline de sens, este totodată prea largă și

Scanned with OKEN Scanner

prea strîmtă. Este fecundă sesizarea afinității ce există între joc și mister, dar coniveța aceasta n-ar putea totuși intra în definiția jocului, care, ca în cazul cinematografului, este întotdeauna spectacular, dacă nu ostentativ. Oricum, Caillois, după ce a examinat diversele posibilități ale jocului, lărgește considerabil clasificarea lui Huizinga, propunînd patru categorii principale, după cum în jocurile considerate predomină *competiția*, *întîmplarea*, *simulacrul* sau *vertijul*. Le numește respectiv Agôn, Aléa, Mimicry, Ilinx.

Aceste patru categorii aparțin domeniului jocului: jucăm football sau șah (Agôn), ne jucăm de-a Indienii sau Hamlet (Mimicry), jucăm la ruletă sau la loterie (Aléa), ne jucăm cu *montagnes russes*, ne jucăm pentru a ne provoca printr-o mișcare de rotație sau de cădere o stare organică de confuzie și haos (Ilinx). Cele două forme de joc care ne interesează sînt ultimele două: *ilinx* (sau căutarea vertijului) și *mimicry* (sau pierderea personalității). Semnalez în trecere că Roger Caillois a vrut să desemneze mimetismul prin termenul englezesc mimicry, care se aplică în particular insectelor, în scopul de a marca natura fundamentală și aproape organică a impulsului ce-l produce. Mimicry prezintă toate caracteristicile jocului: libertate, convenție, suspendarea realului, delimitarea timpului și spațiului. Regula jocului este una singură: ea constă pentru actor în a fascina pe spectator; pentru spectator a se preta iluziei fără a recuza, de la început, masca, artificiul căruia trebuie să-i dea crezare un timp dat, ca și cum ar fi un real mai real decît realul însuși.

Unul dintre principalele mistere ale etnografiei ține, în mod evident, de întrebuințarea generală a măștilor în societățile primitive. Măștile confecționate întotdeauna în secret și distruse sau ascunse după întrebuințare — ne amintește pe drept cuvînt Caillois — îi transformă pe oficianți în zei, spirite sau animale ancestrale, în forțe terifiante de toate felurile. Se crede că acțiunea măștilor fortifică, întinerește și face să reînvie în același timp natura și societatea. Irumperea acestor fantome este cea a forțelor de care omul se teme și cu care nu se simte în stare să se înfrunte. El încarnează atunci temporar forțele acestea înfricoșătoare, le mimează, se identifică cu ele și, alienat pe dată, se crede pentru o scurtă perioadă zeul pe care a încercat mai înainte să-l imite. Situația s-a răsturnat: el este cel ce inspiră frică, el este cel ce reprezintă puterea teribilă și inumană. A fost deajuns să-și pună pe obraz masca pe care el însuși a confecționat-o, să îmbrace veșmîntul pe care l-a cusut cu mîinile lui. În aceasta constă victoria ficțiunii: simularea ajunge posesie care nu e simulată. După delirul și frenezia pe care o declanșează aceasta, actorul va reveni din nou la conștiință într-o stare de năucire și de epuizare ce-i lasă doar o amintire confuză, uluită, a ceea ce s-a petrecut în el, fără el. Iată deci structura psihologică inerentă oricărei acțiuni de mimicry în societățile primitive. Să încercăm acum să analizăm *ilinx*-ul.

Ilinx reunește jocurile ce se bazează pe obținerea vertijului și care constau într-o tentativă de a distruge, pentru o clipă, stabilitatea percepției și de a insufla conștiinței lucide un fel de panică voluptuoasă. În toate aceste cazuri, este vorba de atingerea unui fel de spasm, de transă sau intensă zăpăceală ce aneantizează realitatea cu o suverană bruschețe.

Tulburarea pe care o provoacă vertijul este în general căutată pentru ea însăși, ca în cazul dervișilor care se-nvîrtesc în jurul lor și al acelor *voladores* mexicani. Tehnica lor seamănă cu unele jocuri de copii, în care panica și hipnoza conștiinței sînt atinse prin paroxismul unei rotații contagioase și împărtășite.

Tipetele puternice, alunecările pe o pantă, toboganul, caruselul, cu condiția să se-nvîrtească repede, leagănul, dacă ajunge foarte sus, procură senzații asemănătoare. Ele sînt provocate de diferite procedee fizice: plutirea, căderea sau proiectarea în spațiu, accelerarea unei mișcări rectilinii sau combinarea sa cu o mișcare

Scanned with OKEN Scanner

rotativă. Paralel, există un vertij de ordin moral ce se-nrudește cu gustul, în chip normal refulat, al dezordinei și al destrucției, și care exprimă forme uzate și banale ale afirmării personalității. Pentru a da acestui fel de senzație intensitatea și brutalitatea capabile să amețească organismele adulte, a trebuit să se invente mașinării puternice. Nu trebuie deci să ne mirăm — reamintește încăodată pe bună dreptate Caillois — dacă a trebuit să se aștepte era industrială pentru a vedea cum vertijul devine realmente o categorie a jocului. Mașinăriile acestea nu și-ar fi atins scopul, dacă ar fi fost vorba doar de a deregla organele echilibrului. Întreg corpul însă este supus unor anumite tratamente de vertij și unor astfel de spaime de care oricine s-ar îngrozi, dacă nu le-ar vedea pe celelalte presîndu-se ca să fie resimțite. Cu toate acestea, majoritatea oamenilor, înainte chiar de a-și fi venit în fire, se grăbesc spre ghișeu ca să cumpere dreptul de a suporta același supliciu, de la care așteaptă o plăcere puternică.

Trebuie să-i spunem plăcere, pentru că ezităm să numim distracție o astfel de emoție tare, care se apropie mai mult de spasm decît de amuzament. Esențialul acestei forme de spectacol și de joc constă în urmărirea acestei ieșiri din minți specifice, a acestei panici momentane ce definește termenul vertij, și din caractere ludice indubitabile pe care aici le găsim asociate: libertatea de a accepta sau de a refuza experiența, limite strîmte și imuabile, separarea de restul realității.

Teroarea ca atracție

Cu aceasta sîntem chiar în inima definiției filmului de groază. Într-adevăr, așa cum am arătat, spectacolul cinematografic adaugă jocurilor cu măști și de vertij acest gen de purificare emoțională ce-i este propriu. Am văzut că în cinema toate atributele visului sînt înveșmîntate cu precizia realului, dar ele oferă particularitatea unei emoții absolut degajată de servituțile sale somatice. Altfel spus, dacă spectatorul din Luna-Park are nevoie de stimularea reală a labirinturilor ca să obțină excitația vertijului, la cinema spectatorul poate ajunge la același rezultat prin limbajul filmic, fără să mai treacă prin convulsiile corpului. Dacă vrăjitorul societăților primitive are nevoie să poarte masca greoaie a spiritului malefic ca să ajungă la o posesie delirantă și frenetică, spectatorul, în cinema, grație mecanismului de identificare cinematografică, se poate identifica, fără să se clintească, cu geniul malefic al ecranului, fie el King-Kong, Zombie, Frankenstein sau doctorul Hyde.

Iată pentru ce, încă de la începuturile sale, cinematograful, mașină în stare mai mult decît oricare alta să altereze total și profund « orizontul de familiaritate » ce ne condiționează conștiința, a pus stăpînire pe mecanismele teroarei, mergînd de la aprehensiune la teamă, de la angoasă la spaimă, de la anxietate la teroare. Adaptînd opere literare sau inventînd povești originale, camera a explorat toate căile fantasticului și ale magicului. Cu toate că amîndouă sînt constituite din elemente supranaturale ce se opun realității, magicul și fantasticul diferă profund: magicul este un univers miraculos ce se opune lumii realului, fără a-i distruge coerența. Fantasticul, dimpotrivă, înseamnă o tulburare adîncă, o răvășire, o năvală insolită, aproape insuportabilă, în lumea reală. Cu alte cuvinte, lumea magică și lumea reală coexistă fără șoc și fără conflict. Sînt două lumi ce ascultă de legi incompatibile și care sînt locuite, fiecare, de ființele ce trăiesc respectiv în voia lor. Fantasticul nu este o lume, este o agresiune, el tulbură degradînd și discreditînd o ordine imuabilă, inflexibilă, pe care nimic altminteri nu ar putea s-o modifice și care pare garanția însăși a rațiunii.

Fantasticul în cinematograf ca și în literatură, presupune soliditatea lumii reale, aceasta însă pentru a o devasta și mai bine. Care sînt personajele filmului de groază?

Scanned with OKEN Scanner

Fantome, *zombii*, vampiri, vrăjitori prefăcuți în lupi, sirene; gama colorată a metamorfozelor cu femeile păsări și femeile pantere, îngerii, vrăjitoarele, homunculii și mătrăgunele, gigantismul uman sau animal, ca și piticii, invizibilitatea, levitația, pietrificarea, învierea, reîncarnarea, dedublarea personalității, prezicerea, premoniția, spiritismul, ectoplasmia, halucinația, onirismul, *golem*-ul, humanoizii, *roboții*, literatura fantastică, cu întreaga serie a accesoriilor: rachete, farfurii zburătoare, dezintegratori portativi, meteori, planete, imagini înspăimîntătoare, galaxii înnebunite, spații interstelare, fără a uita batalioanele de monștri de tot soiul, locuitori ai planetei Marte sau Venus, războinici sau pacifiști din regnul animal, vegetal sau mineral. Pe toate aceste ființe fantastice, cinematograful le arată în contact cu lumea reală. Manifestările lor provin, toate, din același principiu: ele sînt cu atît mai înfiorătoare cu cît decorul în care apar este mai familiar, cu cît procedeele lor sînt mai insidioase și neașteptate și cu cît se prezintă sub aspectul fatal și irremediabil ce se degajă dintr-o desfășurare riguroasă.

Astăzi se produce un fenomen interesant, care ar trebui să-i pasioneze pe sociologi: producția și distribuția de filme de groază se mărește în lume. Atinge punctul maxim în Statele Unite și descrește în Anglia, în Germania, în Suedia, în Italia. Este aproape nulă în Egipt, în India, în Mexic, țări în care totuși industria cinematografică a atins un nivel ridicat.

Sîntem tentați să avansăm ipoteza că doar civilizațiile care au admis concepția unei ordini constante, obiective, imuabile a fenomenelor, au putut produce, prin contrast, forma aceasta particulară de imaginație ce contrazice perfect o regularitate atît de perfectă: frica supranaturală.

În India sau în Persia, pentru a nu cita decît aceste țări, în cinematograf, ca și în literatură, lipsește teroarea izvorîtă din violarea legilor naturale, pentru că acolo nu există încă legi naturale suficient de ferme, bine definite. Iată pentru ce provoacă această panică generală fenomenul care le neagă și care, dimpotrivă, pare a atrage spectatorii țărilor în care lumea este reglată, fără miracole, supusă unei cauzalități ineluctabile.

Astfel se închide cercul. Frica la cinema este o emoție epurată de componenții săi toxici, este *catharsis*-ul *fricii*. Am arătat că percepția filmului se realizează în intimitatea unei conștiințe care știe că imaginea nu este viața curentă; mecanismele de percepție obiectivă sînt în mișcare, dar ele nu sînt plasate pe arborele motor al transmisiei. Se-nvîrtesc în punct mort, nu în vid, își transformă însă energia în căldură afectivă. Viziunea estetică este cea a unei conștiințe dedublată, informată și sceptică totodată. Scepticismul care *realizează* filmul îi conferă toate raționalizările percepției, interiorizează răspunsurile în loc să le exteriorizeze prin acte. Iată pentru ce frica la cinema este un exorcism, un act care eliberează conștiința de fantomele sale, potolindu-se totodată prin intermediul unei structuri care, prin imagine și mișcare, devine o garanție în același timp înșelătoare și obiectivă.

În evoluția sa istorică cinematograful se transformă într-o mașină care imită și fixează anumite mișcări ale sufletului. Cinematograful ca artă de exorcism face parte din aceeași familie cu desenele rupestre din Altamira și Lascaux, cu reprezentările sacre și profane, cu miturile și legendele, încarnate însă la un punct niciodată atins în lumea psihică.

Studiul fantasticului în cinema și al fenomenologiei fricii este unul dintre cele mai bune mijloace pe care ni-l oferă civilizația contemporană, pentru a înțelege compensările fizice pe care le operează imaginarul, în scopul de a echilibra la om libertatea și invenția, împotriva rigidității și virulenței spaimelor elementare.

În românește de TEA PREDA

Scanned with OKEN Scanner

MASS—MEDIA
LA RĂSPÎNTIE

MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA

RENÉ
BERGER

Scanned with OKEN Scanner

ÎNTRE MEDUZĂ ȘI COSMOCEFAL

«Încă de la începuturi, întreaga lume animală s-a împărțit într-un număr relativ limitat de tipuri funcționale, alegerea făcîndu-se cu compromisuri, între imobilitate și mișcare (. . .) Meduzele au supraviețuit fără nici o schimbare de mai multe sute de milioane de ani în timp ce animalele mobile, prin vertebrate, au evoluat întreținînd legăturile necesare pentru a deveni inteligente. Cîștigătorii acestei curse interminabile, meduza și omul, marchează cele două borne extreme ale adaptării . . . » [1]

Ce legătură are aceasta cu subiectul nostru? Pe drept sau pe nedrept, eu cred că mass—media ne obligă la o opțiune: fie a regresa la stadiul de meduză, fie a continua procesul de umanizare. Mi se pare, de asemenea, că nu este vorba de o opțiune, ci de un răgaz — iar timpul trece.

Ieșit din mediul acvatic, în care meduzele continuă să plutească de cîteva sute de milioane de ani, omul a ales calea vertebratelor care l-a condus, după ce a călcat pămîntul sub picioare, la poziția verticală și ridicarea capului.

Uneltele, tehnica, i-au oferit accesul la lumea obiectelor așa cum pe de altă parte vorbirea i-a oferit prin limbaj accesul la lumea simbolurilor, în timp ce la adăpostul cutiei craniene se organizau miliarde de celule care constituie creierul lui « homo sapiens ».

Nu e vorba să cedăm unei pitorești reconstituiri preistorice, reamintim doar, cu ajutorul paleontologilor, extraordinarul mecanism de interacțiuni de care a fost nevoie pentru ca o asemenea evoluție să se producă. Astfel verticalitatea și eliberarea mîinii au scutit organele faciale de servituțile exclusive ale nutriției, gura devenind disponibilă pentru cînt, vorbă sau sărut; determinînd dezvoltarea spectaculoasă a encefalului în partea de sus a coloanei vertebrale.

Encefalul este el însuși un organ a cărui putere nu depinde numai de numărul prodigios al celulelor ci mai ales de propria sa complexitate. Așa cum reiese din ultimele cercetări, în special cele ale lui MacLean și Laborit [2], el este format din trei creieri: paleocefalul, mezocefalul, neocefalul. Primul, cel mai vechi, moștenit de la reptilele care au apărut acum trei sute de milioane de ani, funcționează după programe stereotipe care comandă la rîndul lor comportări stereotipe: procreația, stabilirea teritoriului, doborîrea prăzii, spiritul de turmă. Cel de al doilea provine de la mamifere, care există cam de două sute de milioane de ani; el îl învelește pe primul și comandă în special comportamentul afectiv, emoțiile, reacțiile viscero-somatice. Cît despre al treilea, apărut foarte recent, odată cu *homo sapiens* (« foarte recent » înseamnă între cincizeci și o sută de mii de ani), învelește primele două și se distinge prin capacitatea sa de a născoci structuri noi. Cele trei unități cerebrale sau reluînd concepția și terminologia lui MacLean, creierul nostru « triunic » s-a dezvoltat în trei mari etape, de aproape trei sute de milioane de ani. Pe de altă parte, el se articulează pe trei nivele conform unui *principiu* de organizare de un tip nou.

(. . .) Nu numai că omul s-a adaptat mediului exterior, înfruntînd intemperiile, animalele sălbatice, cataclismele, dar a și reușit să construiască, singur printre

---

[1] André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*, volumul I, « Technique et Langage » Paris, Albin Michel, 1964, colecția Sciences d'aujourd'hui. Din această lucrare fundamentală împrumut mai multe informații pe care le citez. (N.A.)

[2] P. D. MacLean, *The Triune brain, Emotion and Scientific Bias: the Neuro-sciences*, Second study Program (F. O. Smith ed.) New York, Rockefeller University Press, 1970. Henri Laborit, *L'agressivité détournée*». Paris, Union générale d'éditions, 1970, colecția 10/18 no. 527.

animale, un mediu nou, datorat atît uneltelor cît și înțelepciunii sale. Organizînd societatea el a creat nuclee interferente cum sînt clanul, familia, grupul. Articulînd imaginarul cu realul, creierul triunic reunește credințe, mituri și rituri cu operații de logică, de gîndire, de calcul.

Necesarul, posibilul, conștientul și inconștientul dezvoltă culturi hipercomplexe în care acționează simplificînd lucrurile, pe de o parte sisteme reglatoare, pe de altă parte mecanisme înnoitoare, agenți ai evoluției.

De-a lungul mileniilor, am fost legați — continuăm să fim — de mediul înconjurător prin simțurile noastre, sau de acela mai îndepărtat în spațiu și timp pe care l-au elaborat — și continuă să îl elaboreze — vorbirea și scrisul. Astăzi, cînd comunicațiile se întind pe planeta întreagă, traversînd atît frontierele naționale cît și cele socio-culturale, astăzi cînd citim fizionomia fiecărui contemporan în « actualitățile » transmise în direct sau la cîteva ore interval prin telejurnal, *totul se petrece ca și cum procesul de umanizare ar fi repus în discuție de către tehnologia mașinilor de informare*. Oare mass — media, în special televiziunea, modificînd radical comunicarea, nu sînt pe cale de a transforma totodată ceea ce noi numim « mediu înconjurător » și chiar principiul de organizare relațional ; creierul nostru? Atunci, ipoteza unui al patrulea creier, care s-ar folosi de « tehnicizare » pentru a conduce noua etapă, nu ar merita oare mai mult decît un surîs ironic?

Un creier dezgolit

Dacă această mutație se confirmă într-adevăr ea nu este lipsită de pericol. În cursul umanizării, natura și-a luat precauția de a plasa creierii noștri succesivi la adăpostul celei mai rezistente părți a corpului nostru : cutia craniană. Zece, cincisprezece miliarde de celule nervoase au fost adunate în interiorul unei carapace care s-a dovedit eficientă de-a lungul mileniilor. Dar seiful gîndirii, fără a face un joc de cuvinte, nu a rezistat șocurilor « artificiale » ale progresului. Nu numai armele noastre, perfecționîndu-se, au făcut craniile mai vulnerabile decît o coajă de ou (o singură bombă face treaba a sute de măciuci și buzdugane), dar de cîteva decenii traumatismul cranian a fost ridicat la rang de rău necesar de către automobil —, ceea ce noi numim rău « natural » fără a ne mai preocupa de cauze. Este adevărat că geniul uman s-a dovedit multă vreme la înălțime. Blindajul a urmat îndeaproape, dacă nu chiar paralel, progresele izbiturilor : căști, jambiere, paveze, armuri, tancuri, scuturi termice . . . Ferit de milenii în interiorul cutiei craniene protectoare, iată de azi înainte, sistemul nervos dezgolit. Primejdia este cu atît mai de temut cu cît, conform principiului de neurobiotaxie, celulele nervoase au tendința să se deplaseze spre sursa propriilor fluxuri aferente. Dacă neuronii creierului au emigrat deja pînă la retină, putem să ne întrebăm, fără a forța prea mult interpretarea, dacă ei se vor opri, odată porniți. Asistînd la prodigioasa răspîndire a televiziunii, trebuie oare luată drept absurdă ideea că o deplasare progresivă spre receptori ar putea deveni probabilă, totalitatea ecranelor terminînd prin a genera, la nivelul masselor, o tehnoretină?

Scanned with OKEN Scanner

Sfidare fosilei vii

Orice organism — repetarea acestui lucru este un truism — de la cel mai mic la cel mai complex, este în stare de permanentă interacțiune cu mediul. Pe de o parte schimburile energetice, în diversitatea formelor lor (chimice, termice, mecanice, electromagnetice) îi furnizează mijlocul de a se autoorganiza și a se reproduce ; pe de altă parte *informația* [1] stabilește cu mediul înconjurător ansamblul relațiilor a căror complexitate face garanția autonomiei sale. Multă vreme, cercetările biologice, chimice, fizice, au pus accentul pe primul aspect. Preocupările pentru cel de-al doilea au apărut de curînd, iar importanța lui crește neîncetat prin lucrările întreprinse de teoreticienii și inginerii specializați în comunicații și prin explozia mass — media.

Organele de simț oferă informația necesară menținerii și securității individului sau grupului în interiorul unui mediu determinat. De la protozoare la om, fie că este vorba de iritabilitatea difuză sau de sensibilitate, procesul este același ; detectarea semnelor pentru a ordona răspunsurile oportune.

Prin *cultură* oamenii au extins limitele biotopului. Ei au învățat, cum ne amintește Leroi-Gourhan, să îmblînzească spațiul, să îmblînzească timpul, să creeze spațiul social pînă la cetatea actuală. Lumea s-a « umanizat » de două ori : tehnica a dezvoltat gestul ; simbolurile au continuat vorbirea. « Tehnicizîndu-se », lumea s-a urbanizat din ce în ce mai mult, la fel limbajul prin electronică a căpătat un caracter de massă tot mai accentuat. Mutația s-a produsd eci prin electronică.

Noi rămînem într-un fel, după exprimarea lui Leroi-Gourhan, niște « fosile vii ». Piciorul nostru, mîna noastră, capul nostru, ochii noștri, nasul nostru, inima noastră, toate organele noastre sînt identice cu cele ale strămoșilor noștri cei mai îndepărtați. Nu s-a petrecut de milenii nici o schimbare remarcabilă a anatomiei și fiziologiei noastre. Atîta vreme cît informația depindea de grupuri relativ limitate care evoluau în interiorul unor medii relativ limitate, se poate spune că s-a stabilit și s-a menținut un anumit echilibru între « culegerea semnelor » de către organele receptoare și răspunsurile furnizate de organele menite să acționeze. Pe scurt, cîmpul de acțiune energie/informație era strict limitat. De abia de cîteva milenii și numai în anumite părți ale planetei noastre, « fosilele vii » s-au înarmat cu uneltele scrisului, ceea ce a schimbat profund sistemele noastre de interrelații, într-atît încît a apărut ca un fapt evident, natural, distincția artificială prin care scrisul deosebește preistoria de istorie. Sînt doar cinci secole de cînd tiparul a început să se răspîndească cu toate urmările pe care le cunoaștem. Atîta vreme cît comunicarea a rămas la nivelul vorbirii, mesajele s-au transmis cu o oarecare încetineală, fapt de altfel la îndemîna exclusivă a privilegiaților. Fiind și rămînînd « fosile vii » ne-am înzestrat, de cîteva decenii, cu mașini care sînt pe cale de a revoluționa nu numai informația și comunicarea, nu numai conținutul dar și raporturile cu mediul înconjurător, el însuși precum vedem, în plină mutație. Deplîngem nenorocirile copiilor biafrezi, ne bucurăm în mijlocul mulțimii Carnavalului din Rio, ne emoționează dispariția ursului panda sau a palmipedei din insula Bassan, în vreme ce rămînem nu nepăsători la nenorocirile din imediata apropiere, dar, la propriu, neștiutori despre ceea ce se petrece în casa vecină. Iată un paradox care atinge absurdul ! Mediul nostru înconjurător, pe care continuăm să îl numim astfel și care în spiritul nostru desemnează ceea ce se află sau trebuie să se afle în jurul nostru, — se transformă. Distanța este din ce în ce mai puțin dependentă de pașii noștri, de mișcările noastre; televizorul reorga-

[1] Entropie negativă — cum o numește Schrödinger din 1945, « néguentropie », după Brillouin.

Scanned with OKEN Scanner

nizează concepția pe care o avem despre spațiu: *este aproape ce vedem pe ecran.* A apărut o nouă hartă care ține mai mult de mesaje decît de geografie, pe care telejurnalul desenează de mai multe ori pe zi coordonate imprevizibile. Chiar timpul încetează să se înscrie în rigoarea ceasului; el depinde din ce în ce mai mult de « program », dilatîndu-se în orele de maximă audiență, de-a lungul serii pierzîndu-și materialitatea. Familiei i se adaugă prezentatoarele, reporterii, animatorii de diferite feluri care fac parte dintre « ai noștri ». Etimologia pe care credeam că ne putem sprijini ca pe o înțelepciune primitivă, nu mai face față. Eșecul ei dă măsura mutației care este în curs. După ce creierul a slujit atît de mult timp pentru stabilirea adaptării la mediu și a integrării mediului în organizarea socială, iată că irupția *mass—media*, asemeni unui cataclism: potop sau glaciațiune — pune în discuție structurile noastre, poate însăși specia noastră. Conștiința noastră, care a știut să controleze deschiderea provocată de cultură, se izbește pentru prima oară de *un mediu înconjurător creat de mijloacele de comunicare* în expansiune. *« Fosila vie » înfruntă pentru întîia dată*, nu necunoscutul pe care a reușit să îl exploreze și să îl domine, ci *scurt-circuitele.* Ruptura este cu atît mai periculoasă cu cît ea implică brusc massele. Este oare « fosila vie » pe cale de a fi absorbită de sistemul în schimbare?

Așa cum evoluția de la pește la om a însemnat reorganizarea coloanei vertebrale, a membrelor, a inserției craniene, a creierului și respirației, la fel ne putem întreba, dacă *trecerea de la cultura punctuală la mediul creat de mijloacele universale de comunicare în massă* nu va atrage după sine restructurări decisive. Este vorba deci de cu totul altceva decît de trecerea de la mediul « natural » la cel « artificial » pe care îl studia odinioară Friedmann. Astăzi nimeni, sau aproape nimeni, nu este lipsit de contactul cu presa, radioul, televiziunea, în curînd transmisă și prin cablu, casete și sateliți; nimeni nu se mai poate izola de oraș, de circulație, de stradă, de vitrine, de trafic, de lumini, de zgomot, de autostradă . . . Putem oare vorbi despre adaptare, evoluție, opțiune? Nici unul din acești trei termeni nu este suficient singur; împreună ei atestă faptul că societatea modernă a pătruns într-un nou univers, în felul în care cosmonauții, pentru a lua un exemplu convingător, dar nu forțat, au pătruns într-un « mediu fără gravitație ». De asemenea acest *mediu al mijloacelor de comunicare în massă (environnement-media)* are legile sale proprii, diferite de comunicarea tradițională și care ilustrează într-un mod izbitor vorbele unei tinere nevinovate, întrebată pe viu, la prima alunizare: « Înainte, omul pe Lună însemna mîine, astăzi *ei umblă* acolo sus sub ochii noștri. *Acum totul înseamnă acum* ». Perspicacitate, presentiment, premoniție? Timp de milenii, pînă în ultimele secole, pînă în ultimele decenii, informația nu era despărțită de traiectul pe care mesajul trebuia să îl parcurgă. Lumea sau imaginea sa se construiau în funcție de timpul de deplasare. Astăzi noi trăim, mai ales prin televiziune, în simultaneitate sau quasi simultaneitate. Informația este transmisă direct în creier. Așa cum spectatorul nu-i poate verifica sursele, el nu este în măsură să verifice condițiile de emisie și de difuzare. Transmițîndu-se fără încetare, mesajele nici nu mai pretind că ar reproduce realitatea; ele au devenit însăși realitatea așa cum un bilet de bancă reprezintă organizarea noastră economică. În mare ca și în detaliu, nu o repetăm niciodată suficient, insistă Moscovici, omul este propriul său produs (. . .) și o ilustrează metaforic: « Omul este deci cal, gravitație, electricitate și reciproc »[1]. Realizat și difuzat, *simbolul devine lucru și om totodată.* Imaginile și mesajele formează universul în care am pătruns. Astfel,

[1] Serge Moscovici, *La société contre nature.* Paris, Union générale d'éditions, 1972, colecția 10/18, seria 7, No. 678, p. 13—15.

Scanned with OKEN Scanner

dacă « nu există asemănare între imaginea unui copac transcris de către simțurile noastre și aceea pe care ne-o propune mecanica ondulatorie »[1] nu există asemănare nici între ce ne înconjoară și ceea ce ne propun zilnic *mass — media*. Nu vreau să spun că imaginea copacului ar fi diferită la televizor—identitatea lor este un paradox — dar ea se manifestă în asemenea condiții încît nu copacul este cel care contează, deși el există, ci al său semn/imagine, și raporturile în care intră. « Dacă există șanse de a afla totul despre necazurile amoroase ale doamnei Onassis, mai mult ca sigur că noi, pastorii, ignorăm numele de botez al brutăriței, al factorului poștal sau al măturătorului care ne curăță strada[2] ». Nu mai este vorba doar de a-l însoți pe Cousteau pe fundul Mării Roșii sau de a urca cu Haroun Tazieff pe vulcanii în erupție; nu mai este vorba pur și simplu de a depăși limitele percepției noastre pentru a explora universul. Acest mediu complet nou și aflat în plină evoluție, pare să ne pretindă inventarea unui creier pe măsură: *cosmocefalul* capabil să răspundă sfidării la care e supus de *mediul înconjurător al mijloacelor de comunicare în massă*.

Cosmocefalul la răscruce

Este imposibil, bineînțeles, să afirmăm ce trebuie să fie televiziunea; în schimb este posibil să arătăm în ce condiții — ținînd cont de dinamismul societății tehnologice în care trăim — ea riscă să se atrofieze sau dimpotrivă are șansa de a se dezvolta. Dacă ipoteza unui al patrulea creier nu este prea îndrăzneață, se pare că televiziunea aduce o formă de comunicare fără precedent. Procedeele electronice au ca efect, nu « reproducerea » lumii prin concepte, ci transmiterea și păstrarea proceselor în însăși durata îndeplinirii lor, ținînd cont de numărul în creștere al variabilelor și corespunzător numărului respectiv de interacțiuni. Nu mai este vorba doar de a primi informații. « Oamenii împărtășesc cu o mare parte din ființe dorința de a crea informația care îi determină să provoace evenimentul, să facă încercări și experiențe, să-i părăsească pe cei din preajmă, să abordeze problemele din unghiul cel mai nepotrivit, să ocolească schemele stabile care exercită adesea constrîngeri devitalizante. Nomadismul vînătorilor, bejenia populațiilor au desigur legătură cu această pornire »[3].

Această « energie mobilizatoare » și-ar găsi locul perfect în antenă. « Vînătoarea intensifică, face mai complexă dialectica picior-mînă-creier-unealtă, — care la rîndul ei intensifică și face mai complexă vînătoarea »[4]. Nu se întîmplă oare același lucru cu mass — media care intensifică și fac mai complexe la rîndul lor dialectica gest-mînă-creier-vorbire-scriere-tipografiere. . .? Comunicarea în massă este noul nostru fel de a vîna ; ea se distinge de alimentarea planificată care durează de la prima domesticire din neolitic pînă la crescătoriile noastre din « fermele-uzine »[5]. Mesajele sînt noile noastre prăzi, noul nostru vînat, noul nostru propulsor.

Diferențierea este procesul prin care un ansamblu omogen trece la o stare mai puțin omogenă, eterogenitatea rezultată fiind înțeleasă nu în sensul negativ al degenerescenței, ci în sensul pozitiv de supliment de energie, de sporire a ordinii. Această noțiune apare ca fundamentală în noua concepție stabilită de către Shannon și Weaver : informația « is a mesure of one's freedom of choice when one selects a

---

[1] Albert Einstein.
[2] B. van Baalen, Mass—Media et communauté locale, în « *Corespondance fraternelle*» Puidoux, Crêt Bérard, august, 1973.
[3] Serge Moscovici, op. cit. p. 396.
[4] Ibidem, p. 72.
[5] Edgar Morin, *Le paradigme perdu: la nature humaine*, Paris, Seuil, 1973 p. 132—133.

Scanned with OKEN Scanner

message »[1]. Mesajul este deci cu atît mai bogat cu cît este mai puțin probabil, cu atît mai sărac cu cît este mai probabil. Un mediu însămînțat cu o « bacterie din specia Escherichia coli » după 36 de ore conține mai multe miliarde de bacterii.[2] Pe de o parte, constată Jacques Monod, structura bacteriei s-a multiplicat, pe de altă parte entropia ansamblului sistemului (bacterie+mediu) a crescut. În această perspectivă se înscrie răscolitoarea aventură a vieții.

(. . .) Gîndindu-ne la prodigioasa dezvoltare a televiziunii naționale în Statele Unite, în Europa ca și în Asia, nu putem să nu ne gîndim la soarta dinozaurienilor care după o dezvoltare gigantică au fost detronați de către micile mamifere, nu mai mari decît un șoarece sau un iepure, dar a căror vulnerabilitate însăși a devenit garanția viitorului lor. Dinozauri, brontozauri, diplodocus, prea multe televiziuni oficiale sau comerciale sînt paralizate astăzi de greutatea administrației lor, de massa personalului lor, de instalațiile lor, de însăși amploarea teritoriului pe care îl « acoperă ». În timp ce apar deja: modalitățile de transmisie prin cablu, aparate video, casete, disc, magnetoscop, aceste mici unelte-organisme: rapide, ieftine— vulnerabile de altfel — dar care sînt poate pe cale de a elabora, cu ajutorul unor noi structuri de comunicare, un nivel nou de integrare, acela care se profilează deja la orizontul prezentului nostru. Aceasta pare a fi următoarea întîlnire pe care și-a fixat-o « fosila vie » cu viitoarele mijloace de comunicare în massă.

TELEVIZIUNEA ȘI NOI • TELETROPISM

Se spune în glumă: copiii americani au trei părinți: tatăl, mama și televizorul. Ceea ce pare o butadă ascunde de fapt o semnificație cu un sens larg. Pentru copiii crescuți în contact cu televiziunea, aparatul cîștigă puterea rezervată mult timp numai părinților și obiectelor înconjurătoare. După Freud, « *starea originară de neajutorare* » (Hilflosigkeit) caracterizează sugarul care depinde total de mama sa pentru satisfacerea necesităților (sete și foame); această stare nu dispare cu vîrsta, ea se regăsește la adult, care cedează satisfacției traumatizante și angoasei pe care o generează [3].

Ori « *experiența satisfacției* » legată atît de obiectul însuși cît și de imaginea lui sau a ființei care oferă satisfacție, se leagă astăzi din ce în ce mai mult de imaginea imaginii sau numai de posibilitatea imaginii, adică de simpla prezență a televizorului fie el și fără imagine ! Teletropism? Aceasta este explicația gestului copilului care

---

[1] Claude E. Shannon and Warren Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana, the University of Illinois Press, 1969, p. 9.

[2] Jacques Monod, *Le Hasard et la Nécesité*, eseu despre filosofia naturală a biologiei moderne, Paris Seuil, 1970, p. 73.

[3] Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve*, G. W. II—III, p. 585, nr. 1, Londra Imago 1940—1952 (18 vol.) — *Révision de la science du rêve*, în *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Gallimard, colecția « Idées », nr. 247, 1971, Paris, p. 13 și 15. Ținînd cont de avertismentul dat de Freud: « mult timp visele au fost confundate cu conținutul lor manifest. Acum nu trebuiesc confundate cu gîndurile latente »; de aici necesitatea pe care o explică: « (. . .) va trebui să transformăm visul manifest în vis latent și să explicăm cum a putut să apară în psihismul celui care visează procesul invers. Primul lucru este de ordin practic, ține de interpretarea visului și se pliază unei anumite tehnici; al doilea este de ordin teoretic și trebuie să servească la explicarea elaborării visului, nu poate fi deci decît o teorie ».

Scanned with OKEN Scanner

de cîte ori intră în cameră în brațele mamei se întoarce spontan spre televizor chiar și cînd acesta este închis. Oare nu sîntem cu toții, paradoxal, în aceeași situație? Poate că deschidem televizorul mai puțin pentru a ne informa sau a ne distra și mai mult pentru a ne apropia, pentru a ne hrăni, poate veți zîmbi, din fluxul imaginilor, substitut al laptelui matern. Televiziunea *alma mater* ! Care lapte? Care mamă? Care legătură?

Copiii lui Alice

Imaginea transmisă prin ecran ne lasă întotdeauna în afara realității. Oricît de perfectă ar fi transmisia (în cazul misiunii « Apollo XVI » imaginile au fost de o claritate incredibilă) noi nu participăm decît parțial la eveniment, chiar atunci cînd « pășim » cu astronauții pe lună și ne minunăm de eroismul fără precedent al pașilor acestora, noi nu ne putem apăra de ceea ce eu aș numi « tentația lui Alice ». « Oh, Kitty ce grozav ar fi dacă am putea intra în Casa Oglinzilor ! Sînt sigură că acolo sînt atîtea lucruri minunate ! Să ne închipuim că oglinda ar deveni moale ca tifonul încît am putea trece prin ea ». Adevărata vrajă este în spatele ecranului: aceasta este promisiunea magică pe care ne-o face televiziunea. Dar cum să te aperi de neliniște cînd telespectatorul simte amenințarea dincolo de vorbele: « Am impresia că aceasta îmi umple capul de idei... numai că nu știu care ! În orice caz cineva a ucis ceva, aceasta este clar... mă întreb ce va deveni numele meu... eu nu aș vrea să-l pierd... va trebui să mi se dea un altul... »[1]

O televiziune care ar emite fără întrerupere situația existentă în mai multe țări, nu ne-ar pune sub semnul întrebării identitatea? Oare distrugerea legăturilor a ceea ce se numește « familie » nu se datorează acestei amenințări devenită realitate, pentru atîția copii născuți și crescuți odată cu televiziunea? !

Să deschizi televizorul nu este, deci, un gest inocent sau inofensiv. Cauza este vraja. Pe de o parte pretindem identificarea imaginii cu realul pînă la suprimarea totală a iluziei, pe de alta, ne agățăm de integritatea Eului amenințat de dispariție. Televiziunea îmbină vraja cu exorcismul. Ea ne afectează paradoxal nu în planul exclusiv al realului, cum sîntem chemați să credem și să dorim, nu în planul exclusiv al imaginarului, cum sîntem tentați să bănuim sau să ne temem, ci în cel al realului — imaginar.

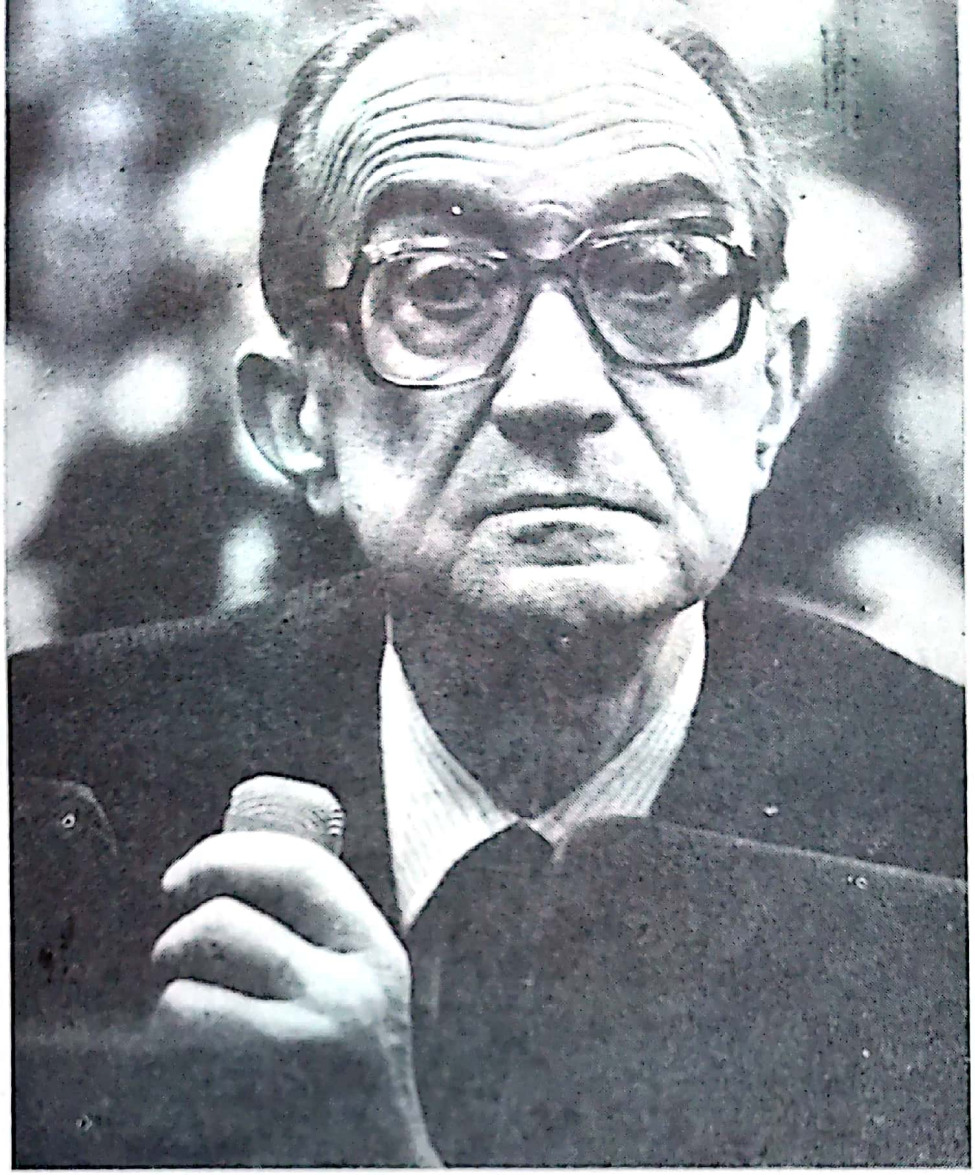
Teleparticiparea: de la codificare la viziune

Timp de milenii comunicarea s-a făcut, în principal, prin mesajul lingvistic sau iconic. În primul caz simbolurile lingvistice servesc de intermediar, în al doilea, imaginile, sau, în sens mai larg, reprezentările. Trebuie să avem grijă să nu forțăm diferențierea. Iconografiile religioase nu sînt inteligibile decît credincioșilor. Reprezentările creștine ne ajută prea puțin pentru a descifra reprezentările budiste, islamice sau africane. Orice mesaj lingvistic sau iconic nu are sens decît în funcție de un context socio-cultural. Dar dincolo de această condiție se naște un fenomen nou odată cu apariția televiziunii. Pentru a fi transmise simbolurile lingvistice și (sau) iconice trebuiesc reproduse, reprezentate sonor, prin scris, prin pictură, sculptură sau orice alt mijloc de reproducere. Ori reprezentarea

---

[1] Lewis Carroll, *Les aventures d'Alice au Pays des Merveilles*, vol. I. *De l'autre côté du miroir* ; Vol. II, *La chasse au mark*. Traducere de Henri Parisot, Flammarion, colecția « L'âge d'or », Paris, 1968.

Scanned with OKEN Scanner



Mai degrabă dubitativ, profesorul Giulio Carlo Argan, președinte onorar al AICA.

Aproprierea instrumentului audiovizual de către plasticieni: se rostește criticul Pierre Restany.

Scanned with OKEN Scanner

Artistul mediatizat: un ideal inaccesibil? În imagine, Henri Cueco și Jacques Monory.

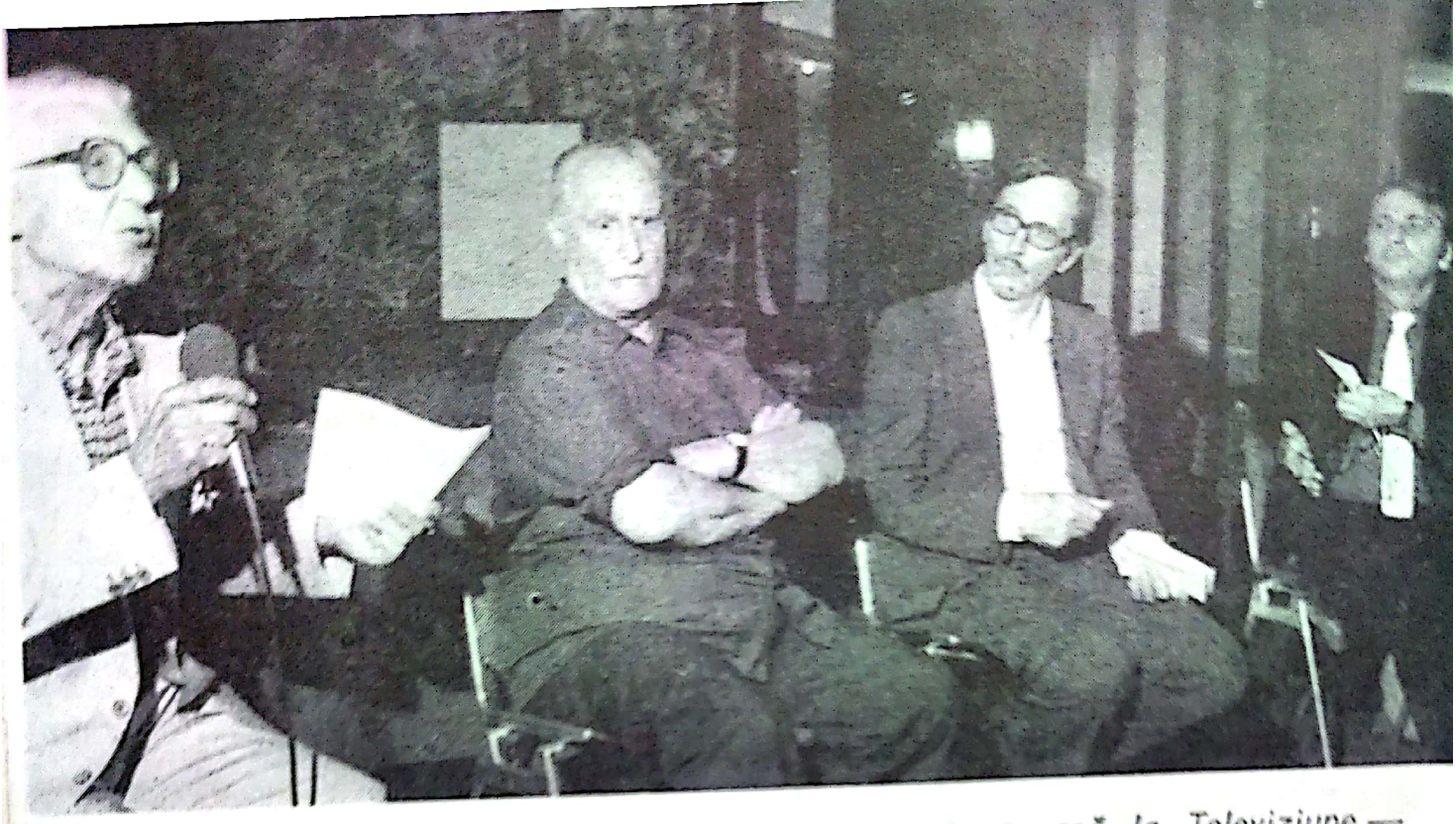
Care sunete, pentru care imagini? În prezidiul dezbaterii, Jean-Michel Arnold, C. Young și Pierre Schaeffer, creatorul muzicii concrete.

Spre noi rețele ale difuzării și socializării: realizatorul Pierre Kast, pictorul Henri Cueco și Alain Sayag, responsabilul departamentului cinema/video la Centrul Pompidou.

Artele plastice și creația audio-vizuală: căi noi și perspective de dezvoltare: o punere în gardă metodologică a lui Georges Charbonnier.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

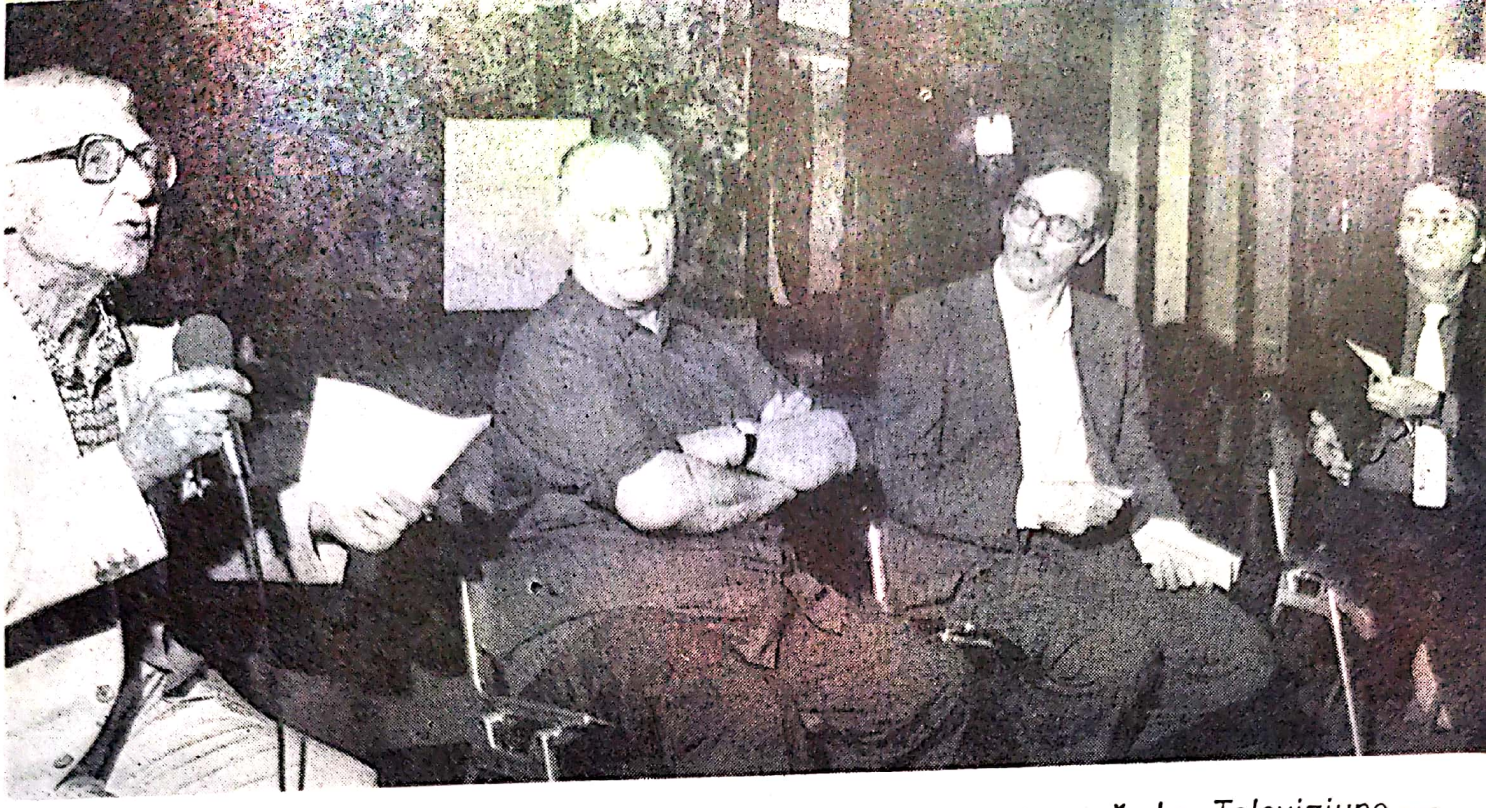


Colocviul internațional *Arta contemporană la Televiziune — Analiză, difuzare și creație*, în cadrul ultimei ediții a Bienalei din Veneția.

În imagine: René Berger, președintele Asociației Internaționale pentru Video în Arte și Cultură (AIVAC), Enrico Fulchignoni, Sisto dalla Palma, secretarul general al Bienalei din Veneția, Dan Hăulică.

Aspect al dezbaterilor: În asistență, critici, realizatori de film, producători și responsabili de programe ale Televiziunii din Italia, Franța, R.F.G., Marea Britanie, Canada, U.S.A., Elveția, Austria.

Scanned with OKEN Scanner



Colocviul internațional *Arta contemporană la Televiziune — Analiză, difuzare și creație*, în cadrul ultimei ediții a Bienalei din Veneția.

În imagine: René Berger, președintele Asociației Internaționale pentru Video în Arte și Cultură (AIVAC), Enrico Fulchignoni, Sisto dalla Palma, secretarul general al Bienalei din Veneția, Dan Hăulică.

Aspect al dezbaterilor: În asistență, critici, realizatori de film, producători și responsabili de programe ale Televiziunii din Italia, Franța, R.F.G., Marea Britanie, Canada, U.S.A., Elveția, Austria.

Scanned with OKEN Scanner

este un act de reiterare. Aceasta necesită totodată un spațiu care îi servește de suport, forme pentru a-l umple, reguli pentru a le asambla, o anumită stabilitate pentru a le menține. Cu alte cuvinte reproducerea este imposibilă în afara unei anumite fixități a mesajului care îi asigură durată, scurtă sau lungă, de care are ea nevoie pentru a-și îndeplini menirea de mesaj, adică de elemente structurale, capabile să realizeze comunicarea. Dacă cuvintele ar trebui reinventate de cîte ori le scriem, comunicarea ar fi pe cît de limitată pe atît de laborioasă. În același mod pictura și sculptura există datorită reprezentărilor din spațiul pe care îl califică. Stabilizarea mesajului, condiție a reprezentării, pune accentul pe factorul spațial.

Acum înțeleg de ce și cum noile mijloace audio-vizuale, în special televiziunea, schimbă atît de radical datele problemei. Reproducerea nu mai este operațiunea cheie. Spectatorul nu mai reface forme stabilizate, este antrenat în mișcarea mesajelor-imagini. Ecranul exclude prin definiție orice reprezentare și chiar orice posibilitate de reproducere deoarece el funcționează prin succesiunea imaginii. Natura profundă a ecranului constă deci în disponibilitatea sa permanentă față de timp. « Reprezentantul » este înlocuit de « transmis » în însuși procesul transmisiei. Lectura, simbolurile lingvistice și (sau) iconice necesită de asemenea, deși în proporții diferite, operații de codificare și decodificare. Un discurs scris ca și o reprezentare a crucificării implică o formă în spațiu datorită căreia mesajul — lucrul acesta este atît de evident încît devine neobservabil — își păstrează puterea de comunicare atîta timp cît există natura materială a suportului. Cît despre decodificare ea cere, este un truism, o ucenicie și timpul necesar pentru ca operația de citire să aibă loc. Ce s-ar întîmpla dacă aceste două condiții fundamen ale s-ar transforma radical? Este ceea ce se întîmplă în cazul transmisiilor în direct.

Odată suprimat timpul cerut de operațiile de lectură, totul se petrece ca și cum pe de o parte ansamblul elementelor stabilizate pe un suport ar putea să-și abandoneze structura pentru a se converti în imagini succesive, iar pe de altă parte citi orul — spectator ar putea renunța la timpul de descifrare pentru a face să coincidă percepția sa cu însăși derularea imaginilor. « Pachetele de simboluri » vehiculate de cuvinte, fraze și imagini sînt înlocuite de emisiune, care se conexează fără legături sau operații intermediare, pe simțurile noastre. Percepția devine adevărată halucinație, nu în sensul freudian ci în sensul unei adevărate viziuni. Tehnica electronică înlocuiește comunicarea prin semne, sau prin simboluri, în mare măsură printr-un contact « vizionar », în sensul propriu de « a avea halucinații ». În perspectiva mitică « viziunea adevărată este definită mai puțin printr-un criteriu de adevăr, exterior viziunii, cît prin natura raporturilor stabilite între membrii comunității.

La un nivel superior, cum este situația anumitor sărbători religioase, este vorba de acte trăite și resimțite într-o participare unanimă; la un nivel inferior — de comportamente colective — cum sînt cele ale amatorilor de fotbal, de rock-and-roll. În toate aceste situații care înlocuiesc comunicarea prin simboluri, cu participarea prin contact, conștiința critică tinde să dispară cedînd locul ceremoniei: teleparticiparea, — chiar dacă se manifestă în afara proximității celorlalți — scapă de arbitrariul personal al halucinației. La limită, imaginile care se derulează pe ecran, există mai puțin prin conținutul lor, cît prin sărbătorirea ritului TV, cu atît mai mult cu cît oficiantul principal, spre deosebire de preot, este investit cu altă natură: televizorul este cel care, prin intermediul ecranului, difuzează emisiunea pe care o urmăresc « *telespectatorii-credincioși* » răsucind butonul.

Scanned with OKEN Scanner

Senzația de realitate

Așa cum au remarcat adesea eseiștii, cinematograful se distinge radical de fotografie prin mișcare. Ei i se datorează impresia de realitate pe care o încearcă spectatorul: « Fotografia fixă fiind într-un fel urma unui spectacol trecut, notează Christian Metz, ne-am aștepta ca fotografia animată (adică cinematograful) să fie resimțită aidoma urmei lăsate de o mișcare trecută. De fapt nu este așa pentru că spectatorul percepe întodeauna mișcarea ca *actuală* (chiar dacă ea « reproduce » o acțiune trecută[1]) ».

De fapt televiziunea introduce, acesta este un fapt remarcabil, un nivel suplimentar care nu a existat înainte la nici un mijloc de comunicare. În cinematografie impresia de realitate se datorează unei corespondențe cu imaginea proiectată: aceasta este explicația că fața unei femei care plînge pe ecran ne face să lăcrimăm. În schimb la televiziunea în direct, impresia de realitate coincide cu acțiunea în desfășurare. « Actualul » are deci două nivele: în cazul celei dintîi, al cinematografului, percepția este în funcție de reprezentare, în cel de al doilea, — acela al televiziunii — percepția este în funcție de transmisie. Experiența e profundă, deoarece ea atinge nu numai medii limitate — cum ar fi cele ale cărții sau ale cinematografului —, ci masse întregi; același eveniment fiind văzut simultan de sute de milioane de telespectatori. Este adevărat, de aici încolo, nu numai ceea ce este autentificat de vocea autorității sau relatat de « medii demne de încredere », nu doar ceea ce reproduce și imaginează, ca fotografia cu ajutorul unei imagini fixe documente și arhive, nu doar cu echivalentul de viață pe care îl furnizează cinematograful grație mișcării; de acum încolo adevărul care s-ar putea numi « senzorializat » este evenimentul pe care televiziunea îl transmite în momentul în care se produce. Televiziunea operează acel tur de forță nemaivăzut, de a face adevărul să coincidă imaginarului și realului în clipa prezentă a percepției. Sărbătoare neprevăzută, *televiziunea* și *telepărerea* sînt tot una. Cu ce preț?

O bancă de emisiune (i)

Putem să ne întrebăm dacă tehnologia mass—media, îndeosebi aceea a televiziunii, nu ne oferă un echivalent de o întindere quasi universală. Așa cum mărfurile se dau în schimbul unei sume de bani, așa cum faptele și lucrurile se transmit prin cuvinte și concepte, la fel ceea ce se petrece, actualitatea, actualul este ceea ce se oferă în schimbul mesajelor televizate. Posibilitatea de a converti evenimentul în emisiune este deci un nou mod de mijlocire, așa cum a fost și continuă să fie posibilitatea de a converti evenimentele în cuvinte sub forma unui articol de ziar. Însă televiziunea prin faptul că se adresează masselor de milioane de telespectatori avînd doar ea posibilitatea transmisiei în direct, acreditează un mod de mijlocire propriu, la o scară necunoscută pînă azi și cu grad de pregnanță fără precedent. Acest lucru s-a dovedit cu ocazia asasinatului președintelui Kennedy; în mai puțin de o jumătate de oră evenimentul a fost « vîndut » prin televiziune întregului popor american.

Spre deosebire de limbă care schimbă idei și concepte pe cuvinte și sunete (foneme, morfeme), după necesitățile vorbitorului, televiziunea își organizează schimbul în funcție de o distribuire programată și de monopolul pe care îl are

---

[1] Christian Metz, *Essai sur la signification du cinéma*, Klinksiech, Col. „Esthétique" nr. 3, Paris, 1968, p. 17.

Scanned with OKEN Scanner

asupra producției și difuzării, monopol pe care îl exercită în sens unic. Atunci apare evident că « *prețul* » emisiunilor se manifestă sub două aspecte diferite. Pe de o parte fiecare emisie se ridică la o sumă care, ca orice marfă, se materializează în bani. Pe de altă parte valoarea unei emisiuni se definește prin numărul telespectatorilor (care se află prin sondaje). Am putea spune deci că valoarea televiziunii constă în conversiunea prețului emisiunii în procentaj de ascultători. Conversiunea sau schimbul evenimentelor în « produse TV » are o valoare cu atît mai ridicată cu cît costul emisiunii este mai mic și cu cît numărul spectatorilor care « cumpără » emisiunea este mai mare.

Aceste două noțiuni sînt complet distincte de noțiunea etică și estetică prin care se exprimă alegerea preferențială bazată pe un scop condiționat de anumite criterii. Nu trebuie făcută această confuzie.

Dacă ceea ce urmează este just, în ciuda anumitor analogii care pot părea aventuroase, se poate întrezări un fenomen dublu care caracterizează fundamental mijlocirea pe care o operează televiziunea.

În primul rînd se confirmă faptul că ceea ce pare eveniment și deci « realitate » aparține tot mai mult ecranului TV. Acest lucru se confirmă în țările lumii a treia care sar, total sau parțial, peste etapa cărților și tipografiei. Această mijlocire intră în conflict cu sistemul de valori stabilit. De aici întrebarea: sistemul de valori stabilit nu este legat intrinsec de medierea proprie mijloacelor de comunicare existente — cuvîntul, tipografia — al căror caracter istoric este dovedit? Iar răspunsul este o altă întrebare: oare nu sînt pe cale de a stabili noi sisteme de valori plecînd de la noile mijloace de comunicare și de mijlocire care le înlocuiesc pe cele vechi?

În al doilea rînd, tipul de mediere al televiziunii actuale nu constitue oare un sistem de schimburi simbolice bazat pe alienare? Împărțirea rolurilor este astfel făcută încît fiecare parte este menținută în situația și funcția sa, pe de o parte producătorul/emițător pe de alta receptorul/consumator. Aceasta nu înseamnă că noile mijloace de comunicare sau noile tipuri de mediere pot schimba singure raporturile sociale. Televiziunea, ca și băncile de emisiuni, instaurează un tip de realitate fiduciară asupra unui ansamblu de convenții legate prin încredere socială. Aceasta poate fi zdruncinată . . .

TELEVIZIUNE (I) ȘI CREATIVITATE

Evoluția este atît de rapidă în cursul acestui deceniu încît se impune deja o distincție, fie ea provizorie între (îmi cer scuze pentru neologismele care urmează):

1. *Macro-televiziune*, sau *televiziunea de massă*, numită, în general, în Europa, televiziune oficială sau națională, în Statele Unite, televiziune liberă sau comercială (denumire care demonstrează în ce măsură terminologia este tributară contextelor economico-politice !) și care are ca suport *undele*.

2. *Mezo-televiziunea* sau *televiziunea* locală (regională, numită de asemenea televiziune comunitară, transmisă prin cablu.

Scanned with OKEN Scanner

3. *Micro-televiziunea* sau televiziunea *individuală* ori de grup, realizată prin excelență cu *aparatură video* portabilă.

Această distincție pune în evidență nu numai diferențele cantitative și tehnice, dar și ceea ce este mai puțin vizibil și mai important: *diferențele de structură în comunicare și în relațiile sociale*. Ca urmare, conceptele de «creativitate», asemeni celorlalte concepte: al «educației permanente», al «democratizării», al «culturii», atît de frecvent folosite în zilele noastre, nu pot fi transpuse ca atare la noile mijloace de comunicare în massă. Răsturnînd perspectiva tradițională, căutînd, nu definiții, ori sensuri, ci funcționarea noilor mass media, se va putea pune în lumină «la nivel operațional» «creativitatea» «democratizarea» ori «cultura». Schimbarea nepetrecîndu-se, continuăm să ne comportăm ca niște umaniști, distinși desigur, însă pentru care mijloacele de comunicare în massă nu sînt decît prelungirea celor clasice. Ori problemele noi care se pun sînt în funcție de această mutație despre care este vorba[1].

După această precizare îmi propun să analizez în ce constă creativitatea, în ș prin mijloacele de comunicare distinse mai sus sau mai degrabă modalitățile practice complet diferite pe care ea le îmbracă în interiorul acestora. Deoarece acest articol este consacrat în principal televiziunii locale, mă voi strădui să pun accentul pe aceasta revenind mai pe larg, altă dată, asupra macro și micro-televiziunii. Oricare ar fi diferențele specifice pe care le vom constata, trebuie să remarcăm că mesajele în toate cele trei situații trec prin ecranul electronic, care a devenit peste tot noul agent mediator. Cît despre «creativitate», se poate spune că ea indică starea spirituală de a evada din cunoscut, din obișnuit, din rutină, pe scurt în sensul cel mai larg, de a depăși condiționările și de a favoriza atitudinea novatoare, invenția care repune în discuție actul repetitiv.[1]

Macro-televiziunea

În orice regim s-ar manifesta și orice scop și-ar propune — profit, cultură, propagandă — se poate spune schematic că ea se caracterizează în principal prin voința sa de a atrage cu orice preț cel mai mare număr posibil de telespectatori și prin utilizarea tuturor mijloacelor pentru a realiza acest lucru. La Emițătorul atotputernic sînt branșate o mulțitudine de receptoare izolate. Emisiunea centrifugă și unidirecțională se supune unei ierarhii stricte. Vigilența puterii economico-politice este cu atît mai mare cu cît auditoriul este mai numeros.

Prin macrostructura sa și dependența de putere, macro-televiziunea tinde să funcționeze după formule care să asigure regularitatea cea mai eficace, adică o producție cît se poate de omogenă. Prin urmare, «sarcinile» clasice de informare, educație și divertisment se definesc în interiorul unor limite care se regăsesc și în organizarea «schemelor de programe» sau chiar a «genurilor» (știri, dramatizări, varietăți, jocuri etc.). Astfel eminsiunile informative, care s-ar putea caracteriza prin irupția neprevăzutului, se conformează de fapt unui ritual care echilibrează știrile după o repartiție implicită și savantă: noutățile — șoc la început, informațiile mai calme — expoziții, evenimente culturale, rezultate sportive,

[1] René Berger, *La mutation des signes*, Paris, Dënoel, 1972.

[2] O asemenea definiție, nefiind decît un punct de plecare, nu ține cont de finalitate. De aceea termenul «creativitate» este folosit nu numai de educatori, care îl consideră o reînnoire a pedagogiei tradiționale, dar și de industriași care văd în el mijlocul de a împrospăta spiritul muncitorilor, în special al cadrelor de conducere pentru a face să crească rentabilitatea întreprinderii, de unde numeroasele cursuri de «creativitate» organizate în legătură cu managementul (N.A.).

Scanned with OKEN Scanner

cursele, în final — resursele multiple ale cenzurii putînd filtra la nevoie totul. Astfel emisiunea « Dosarele ecranului » a devenit o adevărată « liturghie la care participă milioane de credincioşi » ! Prezentatoarea are de asemenea un dublu rol liniştitor : de mamă şi de soră mai mare.

Rolurile sînt distribuite, nu te poţi abate niciodată de la al tău decît lepădîndu-te de el, cum a făcut-o Maurice Clavel într-o emisiune memorabilă. Prin urmare, sistemul funcţionează conform unui model homeostatic : variaţiile interne şi externe nu trebuie să pună în dificultate menţinerea echilibrului. Cel puţin după declaraţiile oficiale : sondajele — aproximative în Europa dar suverane în Statele Unite — asigură controlul, care este pretutindeni făcut mai eficace prin putere. Cît despre disponibilitatea la nou, ea este încredinţată în general unui « serviciu de investigaţii » despre care se ştie (mărturiile repetate ale lui Pierre Schaeffer ne spun multe) cît de puţin contează pentru conducere sau autorităţi. De asemenea subiectul emisiunilor, oricum ar fi ele denumite : informative, educative, cetăţeneşti, culturale, nu are şansa de a fi transmis decît dacă se înscrie în interiorul limitelor stabilite. Informaţia poate ţîşni repetat, asemeni unei Minerva, de mai multe ori pe zi, din fruntea lui Jupiter, înlocuită fiind azi prin antenă, ea nu va fi difuzată decît cu aprobarea ministerului (încă de mult Jupiter trebuia să-şi dovedească nevinovăţia). La fel, educaţia, fie ea superioară ori permanentă, tinde să devină sinonimă cu învăţămîntul, după chipul cursurilor instituţionalizate ; educaţia permanentă se confundă cu instruirea, spiritul enciclopedic biruind formarea gîndirii. Cel mult cîţiva realizatori privilegiaţi au dreptul, tot măsurat, să joace rolul de voluntar pentru a da un exemplu despre conştiinţa curată a sistemului. Libertate relativă de altfel. Voi fi iertat pentru îngroşarea trăsăturilor macro-televiziunii. Am făcut-o pentru a-i desprinde mai bine fizionomia din ansamblu.

Mezo-televiziunea

Este încă prea recentă şi prea puţin răspîndită pentru a putea trage concluziile încercărilor la care a fost supusă[1]. Totuşi, ţinînd cont de experienţele canadiene, americane, europene[2], se poate spune că prin ele a apărut o « structură nouă » generatoare a « unui tip nou de relaţii sociale ».

Una din schimbările esenţiale, abia remarcată, constă în faptul că « *rolurile* » instituţionalizate în macro-televiziune sînt « supuse permutărilor ». În locul împărţirii care aşeza telespectatorul într-o parte şi emiţătorul în cealaltă, se constată că cetăţeanul poate fi regăsit, alternativ, în faţa ecranului sau la microfon în faţa camerei. Exerciţiul permutărilor atrage următoarea consecinţă : el ajunge progresiv să dizolve noţiunea de rol şi raţiunea sa de a fi, provocînd o modificare radicală a structurii. Se impune astfel relaţia între un nou tip de parteneri pe care i-aş numi « interrealizatori ». Diviziunea muncii instituţionalizate de macro-televiziune dispare, aşa cum dispare şi distincţia între profesionişti şi amatori, în pofida barierei puse de către opinia publică relativ la valoare, ca o calitate a celor dintîi. Ori mezo-televiziunii îi este caracteristic faptul că nici un cetăţean nu este profesionist.

---

[1] Nu vorbesc despre « teledifuzarea » care se mulţumeşte cu reluarea programelor naţionale, completîndu-le cîteodată. Mă refer îndeosebi la televiziunea prin cablu utilizată comunitar, cu atît mai puţin frecventă cu cît ea respinge emisiunile « de-a gata ». (N.A.).

[2] Am urmărit experienţa din Rennes (Elveţia) între 29 noiembrie şi 7 octombrie 1973 şi care s-a distins prin dorinţa de a da transmisiei în direct un loc preponderent. Analiza ei este în curs, iar informaţii pot fi obţinute de la autor care îşi propune publicarea ulterioară a rezultatelor. (N.A.).

Scanned with OKEN Scanner

Producători, redactori, ziariști, monteuri, încetează să se impună ca specialiști; la fel sînt supuse unei noi interpretări retorica, dramaturgia, scenografia, proprii macro-televiziunii.

Lucrurile nu sînt, bineînțeles, chiar atît de simple. Se observă din experiență: amploarea creativității în mezo-televiziune, departe de a se manifesta în fața celor interesați, le apare la început ca o dificultate. Așa se explică de ce interrealizatorii copiază comportamentul profesioniștilor din macro-televiziune, ca și cum ar fi vorba de o rivalitate. Cît despre telespectatori, obișnuiți cu «macro-televiziunea», pretind emisiunilor locale să se conformeze cu televiziunea «cea mare». Este momentul să ne amintim aventura fotografiei, sau aceea a cinematografului, care au debutat prin pastișa picturii. La început fiecare tehnică se inspiră din precedenta, considerată model și de abia după o anumită practică se degajă și se afirmă potențialitățiile specifice pentru a deveni *apoi* o nouă evidență, care cîștigă autoritate la rîndul său. Este bine ca publicul să-și facă ucenicia, cu rătăciri și ezitări, cu cît foarte adesea spiritele cunoscute ca cele mai avertizate se dovedesc ciudat de reacționare, minimalizînd experiențele înnoitoare sau acuzîndu-le de «neîndemînare» fără să observe că însăși această neîndemînare este dovada unor încercări promițătoare. Deci dacă un anume «amatorism», cel puțin ceea ce se numește astfel, este inerent mezo-televiziunii, am avea de cîștigat dacă ne-am pune problema acestei experiențe particulare decît să o condamnăm în numele unei concepții profesioniste care ne trimite la un alt tip de cultură, în mare deja perimat. De aceea nu ne putem aștepta ca mezo-televiziunea, aflată încă în copilărie, să se elibereze de constrîngerile mimetice și să deschidă dintr-odată, căi noi, dintre care numai cîteva au fost explorate pînă acum.

În experiențele colective cele mai fecunde, cele care favorizează în mod deosebit emisiunile în direct, apare deja clar că «sarcinile» clasice, faimoasa trilogie informare, educație, divertisment (ordinea termenilor se poate inversa, mai ales că datorită ideologiei anesteziante, uităm că este vorba nu despre o trilogie, ci despre o tetralogie, «sarcina» publicitară fiind cel puțin la fel de importantă dacă nu chiar prioritară !. . .) se transformă așa cum se transformă noțiunile care îi sînt asociate, anume de «grilă», de «program» sau de «gen» care își pierd caracterul categoric odată cu dispariția distincției dintre profesionalism și amatorism. Mezo-televiziunea ne arată că varietățile, informațiile, dramatizările, emisiunile sportive și cele numite culturale sînt organizate astfel datorită ansamblului condițiilor de producție proprii structurii macro-televiziunii, ea însăși tributară unei organizații socio-culturale, și politice determinate.

Astfel *dezbaterea* este un gen privilegiat pentru că face auzite vocile cele mai autorizate indiferent de subiect și de la care se așteaptă să țîșnească adevărul (nu izvorăște el din ciocnirea spiritelor?), dar se constată din experiență că este supusă unor reguli tot atît de stricte ca cele ale unui joc. Părerile trebuie să se repartizeze în mod egal: atîtea opțiuni «pentru» atîtea «contra»; conducătorul jocului nefiind un arbitru ci un supraveghetor de program de care depinde respectarea cu orice preț a duratei prescrise, nepermițînd excesele sau îndepărtarea de la subiect ce ar putea duce la nereușita dezbaterii; în sfîrșit, el trebuie să asigure emisiunii o «calitate spectaculară», pentru ca în toate subiectele tratate telespectatorii să se declare satisfăcuți, făcînd abstracție de orice finalitate. Situația este diferită pentru mezo-televiziune. Cetățenii care se cunosc în general, uneori foarte bine, nu simt nevoia de a deveni vedete, sau de a forța un talent oratoric, adesea mediocru. Ceea ce contează este ponderea convingerilor, drept care ei încearcă mai puțin să cîștige prin raționamente și efecte și mai mult prin suscitarea adeziunii, oferind imaginea

Scanned with OKEN Scanner

unei angajări personale, factor decisiv pentru comunitate. Fără să se simtă, prin însăşi « stîngăcia » ei, dezbaterea se transformă în întîlnire. Apare o creativitate de tip nou ; nu se mai pune problema rivalităţii cu modelele macro-televiziunii, care sînt mai degrabă o piedică. Retorica cedează locul contactului.

Astfel se lămureşte un grav echivoc în legătură cu mijloacele de comunicare în massă. Ori din practică reiese că macro-televiziunea, operînd unidirecţional, de la un emiţător-producător atotputernic spre multitudinea de receptori-consumatori, se dovedeşte a fi mai degrabă *un instrument* de difuziune, pentru a nu spune *un aparat de difuziune*. În fapt, informaţia transmisă prin antenă se îndreaptă nu atît spre nişte destinatari, cît mai degrabă către nişte receptori-ţintă care suferă impactul mesajelor fără a alege conţinutul lor. Este deci un abuz să numeşti televiziunea mijloc de comunicare în massă. Informaţia balistică presupune mai mult atingerea ţintei decît stabilirea comunicării — deci a dialogului. Dimpotrivă, mezo-televiziunea se interesează mai puţin de eficacitatea tirului şi mai mult de stabilirea raporturilor dintre « interrealizatori ». Informaţiile puse în circulaţie nu contează ca noţiuni, obiecte sau concepte ci ca apartenenţe la *un loc comun*, resimţit ca atare. În timp ce macro-televiziunea pune informaţia sub tutela specialiştilor şi a gintei profesionale, mezo-televiziunea evidenţiază *capacitatea de comunicare a « interrealizatorilor »*. Imaginile, mimica, intonaţia, gesturile tind să se elibereze de standardul semiologic specific macro-televiziunii în măsura în care mesajele sînt condiţionate de difuzarea în masă. Imagini, mimică, intonaţii, gesturi sînt în mezo-televiziune factori de simpatie sau de aversiune. Dezbărate de tiparul macro-televiziunii, cel puţin în parte, mesajele devin mai suple şi sînt însoţite de nuanţe afective care prelungesc şi hrănesc raportul interpersonal. Dincolo de semnificaţie, de competenţă, de autoritate, dincolo chiar de raţiune şi de logică apar alte calităţi favorizate de *legăturile existente între locuitorii aceleiaşi localităţi, aceleiaşi regiuni*. Spaţiul este creat din ţesătura relaţiilor dintre fiinţe care au în comun fapta şi experienţa vieţii în colectivitate. Astfel aş fi tentat să afirm că mezo-televiziunea instaurează, spre deosebire de macro-televiziunea abstractă şi planetară, condiţiile unui adevărat *biotop al comunicării*.

Acest lucru este cu atît mai important cu cît mass media au pus în lumină o limită nebănuită, pe care am descoperit-o odată cu ele. Aşa cum arată Leroi-Gourhan[1], progresele tehnologiei, oricît ar fi de prodigioase, nu modifică cu nimic faptul că sîntem şi rămînem nişte « fosile vii ». Nimic nu s-a modificat de cînd s-a terminat procesul de umanizare. Dacă această limită evidenţiată de mass media nu se poate depăşi fără a fi pedepsit, atunci satul planetar promis de McLuhan nu este oare decît un miraj? Pentru ca electronica să aibă o dimensiune umană, ea trebuie să satisfacă condiţiile noastre limitate, acelea ale unui mediu pe măsura noastră pe care ni le oferă mezo-televiziunea. Este posibil ca macro-televiziunea să nu fie supra-dimensionată, dar cu sau fără voia noastră ea ne-a înstrăinat printr-o supralicitare incompatibilă cu « fosila vie ». Ipoteză care ar trebui poate examinată şi care ne-ar face să înţelegem mai bine de ce progresul macroteleviziunii nu a provocat dezvoltarea conştiinţei noastre aşa cum ne aşteptam, ci dimpotrivă a produs o supra-informare cu un caracter cancerigen, ca şi cum proliferarea excesivă a mesajelor ar corespunde unei proliferări de celule bolnave. Deşi apărută mai tîrziu, mezo-televiziunea ar putea permite revenirea la o etapă pe care macro-televiziunea a depăşit-o prea devreme. Chiar statul-naţiune care se loveşte de noile structuri ale comunicării este pus sub semnul întrebării ; de unde opoziţii, interdicţie, de unde promptitudinea

---

André Leroi-Gourhan, *L'Homme et la Matière* şi *Milieu et Technique*, Paris, Albin Michel, 1971, colecţia « Sciences d'aujourd'hui ».

Scanned with OKEN Scanner

represiunii și în orice caz neîncredere. Dacă macro-televiziunii îi corespunde un model homeo static de funcționare, se pare că mezo-televiziunea urmează un sistem cibernetic care, multiplicat cu funcție de regim, favorizează numeroase acțiuni, variate și imediate. În loc de a difuza cultura, fie și în numele democrației, ea încurajează respectarea diferențelor și înclină spre întîlnirea cu aproapele ceea ce este adesea uitat în civilizația noastră. Ea pare, în orice caz, să asigure tuturor dreptul la cuvînt, fapt care se confundă azi cu dreptul la existență. Într-o lume care acumulează tot mai multă informație în detrimentul comunicării, dialogul este dovada identității și se pare că de această dovadă au oamenii cea mai mare nevoie[1].

Micro-televiziunea

Cît despre micro-televiziune, se poate spune că, datorită aparaturii ușoare, și relativ ieftine, ea pune la dispoziția oricui posibilitatea de a face și de a monta singur o emisiune. Interesul său fundamental este acela de a da nu numai un conținut nou noțiunilor de educație, democratizare, formare permanentă și chiar de informare, dar și de a pune în practică creativitatea însăși prin care cultura încetează să fie ceva primit pentru a deveni acțiune la care se participă, care este creată. Raportul nu mai este de la emițător la receptor, nu mai există nici « interrealizatori » este vorba despre ceea ce eu numesc « interoperatori ».
În măsura în care realitatea sacră nu există în afara procesului de comunicare ci doar prin tehnicile colective care implică condiții sociale, economice și politice determinate, care nu au nimic sacru, dimpotrivă sînt întotdeauna sociale, înțelegem că micro-televiziunea, deoarece poate fi mînuită de toți, respectînd schemele stabilite, poate instaura structuri complet noi[2].

Această posibilitate de ruptură și inovație constituie un fenomen atît de nou încît n-a fost remarcat deocamdată de fabricanții de aparate video, japonezi, americani europeni, ce continuă să-și bazeze campaniile publicitare doar pe calitatea de redare a mediului, în timp ce acest instrument este cel mai revoluționar din cîte există. Cu aparatul video în mînă, operatorul are posibilitatea să decolonizeze comunicația stabilită, să repună în discuție societatea, să dizolve confuzia între ordinea lucrurilor și ordinea socială. Nu este vorba doar de o insurecție ; aparatul video permite atacarea mecanismelor mentale cele mai rezistente pentru a ajunge la *practica creativității*.

În afara numeroaselor întrebuințări ale aparatului video, de la studiu la management, de la învățămînt pînă la terapeutică, de la informație la animație[3], trebuie să remarcăm că numeroși artiști din Statele Unite, Canada, Europa, sau Extremul Orient, au folosit aparatul video portabil (Portapak), pentru a reînnoi structurile pe care le simțeau epuizate. Perspectiva a organizat timp de cinci secole spațiul în planuri succesive, în care obiectele ocupau un loc în funcție de punctul de fugă generat de o privire monoculară asigurînd omogenitatea percepției ; iată că apariția mișcării începute de cinema și televiziune, continuă într-un proces de temporalizare

---

[1] Cum să înțelegi altfel această femeie care propunea o emisiune despre prepararea « celor mai bune iaurturi ». Cuvinte derizorii în aparență, în care se ascunde însă un apel către ceilalți, un apel pentru a ieși din singurătatea la care ne condamnă marile orașe. (N.A.)
[2] « Declarațiile magisterului sînt dogme în cel mai strict sens, necesită noi interpretări » declară cardinalul Doepfner, arhiepiscop de München, la simpozionul care a reunit o sută cincisprezece episcopi, la Coire, în 1969.
[3] Jean Pierre Dubois-Dumée, *Ls télévision par cable en France*. « Un nouveau médium, Structures et projets » și « Les expériences de vidéo-animation » Srassbourg, Consiliul european, documentele No CCC/DC (73) 94 și 95.

Scanned with OKEN Scanner

generalizată. Obiectelor solide reprezentate în spațiu le urmează procese care se articulează într-un anume răstimp. Mesajului pe care artistul l-a fixat de-a lungul mileniilor pe un suport îi urmează investigația multiformă pe care aparatul video o stîrnește sau o înăbușă după voința operatorului. Apariție care înfruntă istoria pentru a reîntîlni o geneză permanentă. Toate formele lipsite de baza lor se pun în mișcare: categorii, relații, definiții devin instabile. Informațiile și contra-informațiile se regăsesc în electronică, care reunește și pe « marginali » deoarece nu mai există centru și nici autoritate. Noțiunile definite de limbă își pierd contururile fixe. Concepte și simboluri sînt purtate de același flux.[1]

Dacă aparatul video este instrumentul tuturor posibilităților, chiar agentul creativității, trebuie să recunoaștem că acțiunea sa se exercită invers proporțional cu puterile sale specifice. Contrar macro-televiziunii și mezo-televiziunii, ale căror zone de difuzare, vaste pentru prima, limitate pentru a doua, sînt asigurate prin organizarea stabilă a rețelelor, difuzarea micro-televiziunii se face pe o arie redusă, în general limitată la un grup și care rămîne ocazională.[2]

Spre deosebire de spațiul omogen al macro-televiziunii și de cel multidirecțional al mezo-televiziunii, nu se poate vorbi în acest stadiu de un spațiu propriu micro-televiziunii. S-ar putea vorbi cel mult de alveole, tot mai numeroase, care spre deosebire de antenele T.V. sau de sălile de cinema fixe sînt adesea mobile, cum este videobuzul, alveolă pe roți. De asemenea, micro-televiziunea diferă de funcționarea homeostatică a macro-televiziunii sau chiar de funcționarea cibernetică a mezo-televiziunii pentru a se apropia de funcționarea proprie *sistemelor deschise* ale căror interacțiuni sînt de nedespărțit de cele ale mediului înconjurător[3]. Astfel aparatul video se dovedește una din uneltele cele mai eficace pentru a produce « neguentropie » în sensul dat de Schrödinger și de Brillouin, sau chiar inventivitatea cu care este creditată copilăria. Așa cum mezo-televiziunea regăsește dimensiunile biotopului comunicării, se pare că micro-televiziunea regăsește căile creativității și mai ales îi furnizează mijloacele de exprimare.

Limitele gîndirii

Prea multe anchete păcătuiesc prin exces de optimism (fiecare inovație ușurează sarcinile oamenilor pînă la fericirea completă promisă de futurologi), fie prin exces de pesimism (fiecare inovație amenință ordinea stabilită în care spiritul retrograd regăsește imaginea unei vîrste de aur care nu a existat niciodată), fie — ceea ce este mult mai periculos — printr-un fals interes legat adesea de o cunoaștere pe care un scepticism pretins științific, aparent uman, o face sterilă sau amăgitoare.

De exemplu « stîngăcia », « neîndemînarea » de care acuzăm frecvent emisiunile mezo-televiziunii, ne fac să nu percepem că ne asumăm astfel prejudecățile propriei culturi, în timp ce, poate, acest termen exprimă o relație diferită, în care apropierea este condiția specifică a funcționării creative a mediului.

Oricît de schematică ar fi fost examinarea făcută, este vizibil că macro, mezo și micro-televiziunea sînt nu atît specii sau categorii cît *nivele* care aparțin aceleiași

---

[1] Numeroase confruntări de artă *video* au avut loc în ultimii ani, îndeosebi: 1972 — la Bienala de la Veneția; *Documenta V* la Kassel; 1973—Trigon, la Graz; 1974 — la New York « Open Circuits ». Vom reveni ulterior asupra acestor fenomene într-un studiu aprofundat. (N.A.)

[2] Anumite producții *video* sînt frecvent programate în cadrul mezo-televiziunii, sau chiar a macro-televiziunii, dar în acest caz este vorba despre producții-pilot. (N.A.)

[3] Cf. Ludwig von Bertalanffy, *Théorie générale des Systèmes* — physique, biologie, psychologie, sociologie, philosophie, Paris, Dunod, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

spirale. Dacă macro-televiziunea se adresează « ființei statistice » care am devenit în societatea actuală, aliind paradoxal abstracția cea mai îndepărtată cu pulsația cea mai intimă, mezo-televiziunea aspiră la restructurarea relațiilor umane în cadrul « teritoriului comun » — regiunea sau orașul — în interiorul zonei limitate pe care o parcurgem zilnic în mijlocul acelora pe care îi numim « ai noștri » ; în fine, micro-televiziunea vizează să regăsească în noi forța primară care există de cînd a început omul să gîndească și să facă unelte, creativitatea nefiind altceva decît imaginația pusă în acțiune prin intermediul unei tehnici. De la autostradă la supermagazin paradoxul tehnologiei moderne este, în clipa în care sîntem pîndiți de alienarea și uniformizarea care ne sînt impuse, de a restabili tehnicile semnului deformate de interesul privat și de profit, în vederea construirii în noi a « omului social » despre care vorbea Marx[1]. Ipoteză de visător? Poate, dar o prefer dezabuzării așa-zișilor specialiști.

Comunicare și «Conversație»

Din punct de vedere tehnic, nu pare să existe vreun obstacol în calea multiplicării mass media și a posibilităților lor. Dimpotrivă. Numărul canalelor nu încetează să crească ; ca și pentru satelit, sîntem mai preocupați de utilizarea decît de perfecționarea lor. Noi, umaniștii constatăm uimiți că *hardware* a avut cîștig de cauză asupra *software*. Încurcătură cu dublă semnificație : pe de o parte tehnica pare să urmeze o mișcare exponențială proprie, pe de altă parte structurile noastre mentale par condamnate la o rămînere în urmă care le împiedică să controleze și chiar să se adapteze.

Pretutindeni puterea și birocrația își dau mîna pentru a se opune comunicării libere, deși din punct de vedere democratic, cine face din exprimarea liberă și din libertatea informației una din axele sistemului, ar trebui să încurajeze comunicarea cu « toate azimuturile » (tocmai pentru apărarea « tuturor azimuturilor »). În timp ce autoritățile se plîng de absentism politic și declară cu fiecare prilej inviolabilitatea buletinului de vot (ca dovadă grija cu care sînt numărate cu ajutorul ordinatorului), ele se tem de vocea cetățeanului care dorește să comunice într-altfel decît prin urnă, simbol al democrației reprezentative.

Lucru curios, opreliștile și rezistența nu vin numai de la putere și administrație. Mai mulți analiști au remarcat că experiențele prin cablu și aparat video s-au lovit și se lovesc chiar de cei care le foloseră ; ne place să credem că vor sfîrși prin a ceda plictiselii și oboselii . . . Ori trebuie să notăm, fără prejudecăți, că noile structuri de comunicare nu crează dintr-o dată noi structuri sociale. Ele se dzvoltă cînd au posibilitatea, unde pot, în cadrul unei situații socio-culturale determinate care funcționează ea însăși într-un cadru politic determinat. Este eronat să credem că creativitatea izvorăște din însuși conținutul sau din conceptul ei, ori din prestigiul care i se acordă azi. Dimpotrivă, creativitatea este însoțită de obiceiuri și structuri care adesea anesteziază, paralizează sau chiar denaturează faptele. Atîta vreme cît problema va fi redusă la cei doi termeni clasici *hardware* și *software* se va întări credința că mijloacele de comunicare în massă nu servesc decît la difuzarea cît mai largă a informației. Tocmai această poziție tradițională este pusă în discuție prin apariția noilor mijloace de comunicare. Nouă ne revine datoria de a schimba atitudinea pentru a răspunde aptitudinii de comunicare generată de noile structuri ale mezo — și micro-

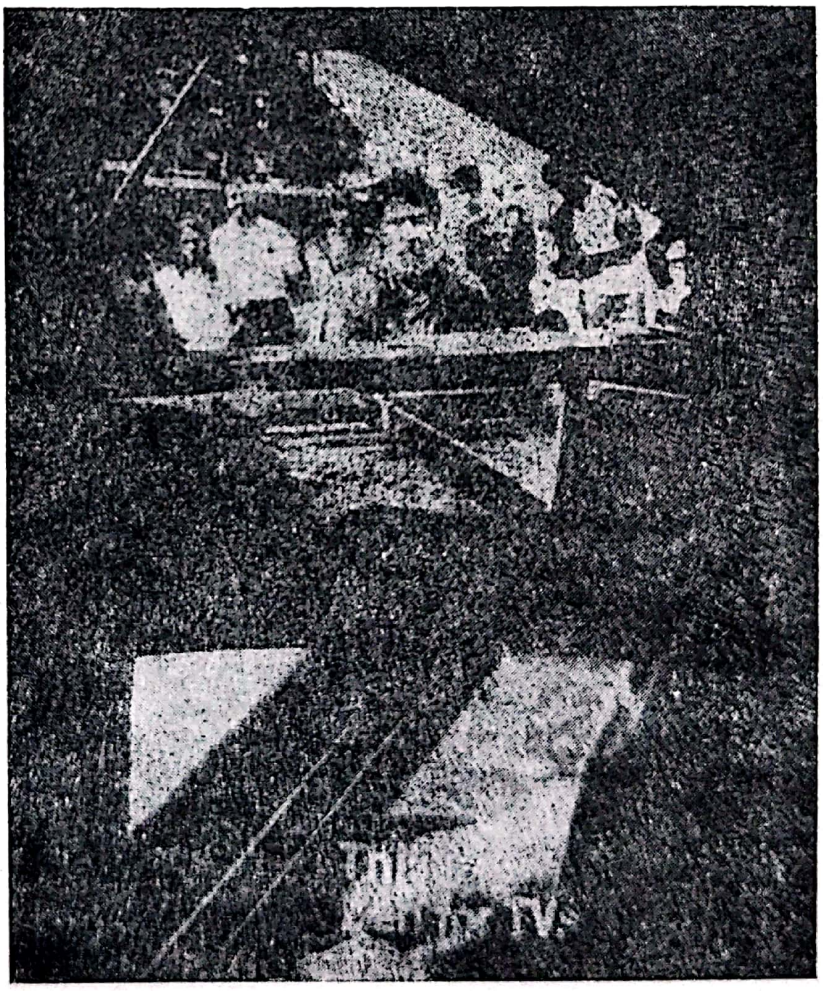
[1] « Presupunem că producem ca ființe umane: fiecare dintre noi se definește prin producția sa într-o dublă ipostază: el însuși și celălalt [. . .] Produsele vor fi tot atîtea oglinzi în care ființele noastre se reflectă una pe cealaltă» Marx, Colecția Pléiade, vol II, p. 33.

televiziunilor. Dificultatea este mare: niciuna din probleme nu rămîne la nivelul cognitiv. Orice situație este condiționată de factorii economici, culturali și politici care își exercită constrîngerile asupra comunicării.

Deci noile experiențe se fac în ambiguitate, multe din reflecții se formulează echivoc și nu așa cum ne imaginăm, într-un cerc cultivat sau într-o regiune de experți, la lumina unică a rațiunii. Trebuie să ne așteptăm deci la distorsiuni, defazări, tensiuni, erori, conflicte însoțind restructurările în curs.

Putem să ne întrebăm, în sfîrșit, dacă mezo — și micro-televiziunea, duse prin ipoteză la limita eficacității lor, remediind insuficiențele macro-televiziunii, nu rămîn dependente de ecran, care în mod ambiguu este totodată intermediar și mască, agent de transmisie și obstacol. În acest fel, comunicarea, cît ar fi ea de dezvoltată, face imposibil contactul direct. La San Francisco s-a deschis un magazin specializat numit « Conversație »: patrusprezece saloane sînt puse la dispoziția clienților care pot vorbi despre problemele lor, sau despre orice altceva unei persoane care le ascultă în schimbul unei sume de 35 F pe oră[1]. Macro —, mezo, — micro-televiziunea merită o asemenea caricatură? Imposibil să nu le acorzi încrederea, miza nu este în cer, ci pe acest pămînt.

În românește de SOFIA OPRESCU



Nam June Paik, *Tribut lui John Cage*, 1973 — colaj de cotidian și imaginație

[1] «Communications et Langage », no. 20, trimestrul 4, 1973, Paris, Centrul de studiu și promovare a lecturii, p. 118.

Scanned with OKEN Scanner

JEAN-MICHEL HENRY

« Efectul Berger »

Evident: René Berger este un « caz » în sensul pe care acest termen îl are pentru a desemna ceea ce se refuză comunului, ceea ce supără și scîie, irită sau pasionează, fără a ține seama în mod deosebit de linia mediocră denumită — de poeții cu tendințe inspirate din viața țărănimii — « dîra vieții ».

Dacă René Berger a fost socotit undeva drept un deschizător de drumuri, aceasta nu s-a întîmplat atît în viața culturală a acestei țări (căreia totuși i-a dăruit atît de mult), cît în aria uneia din științele noastre cele mai esențiale. Brazda trasă de el este profundă și durabilă. Dar ne străduim încă s-o distingem exact. Căci săpînd-o sub forma unei crăpături, René Berger ne-a făcut să cădem în ea: nu începem decît cu greutate să-i urcăm marginile.

A scrie despre rezultatele « efectului Berger », pe care vom încerca să-l descriem mai departe prin aspectele ce ne privesc direct, înseamnă a istorisi despre un fel de cataclism intelectual, ca și cum falia scoarței terestre ce traversează continentul nord-american s-ar fi deschis în mod brutal pentru a înghiți un San Francisco de certitudini, de obișnuințe și de orbire, dînd naștere unei noi geografii. Astfel că portulanele cedînd locul cartografiei moderne, au devenit pure obiecte de cunoaștere istorică, apropierea noastră de comunicare înainte de apariția « efectului Berger » devenind după aceasta, o referință arhaică. Ne aducem aminte de aceasta și continuăm să fim condiționați pe scară largă de ea. Însă știm, fără a admite totdeauna, că nu mai este adevărată, nici rațională.

Ceea ce pare exagerat. La urma urmei, René Berger nu este un novator. Totuși o asemenea descriere a rezultatului denumit « efectul Berger » este adevărul spus pe ascuns. Pentru că *Berger este un revoluționar, în sensul propriu al termenului.* Printr-o revoluție puțin comună a gîndirii — căreia noi deabia începem să-i descifrăm consecințele — el ne-a readus la punctul nostru de plecare total schimbat, în raport cu noi înșine.

Dealtminteri este deajuns să considerăm sumarul acestui opuscul, atît de fericit provocat de Jacques Monnier-Rabell, spre a simți confuz însemnătatea « efectului Berger » pentru conștiințele noastre, precum și datoria pe care am contractat-o față de autorul său. Căci, ce vedem? Oameni de opinii și sensibilități foarte diverse, uneori teribil de antagoniști, acceptă să-și exprime gîndirea despre o temă și un autor unici . . . cu riscul de a-l auzi pe acesta din urmă răspunzînd pe șleau că-n ziua cînd și-a redactat expunerea și-a pus ochelarii Doamnei Prostie ! Pentru a accepta acest risc și a încerca un gen de obicei rezervat cadavrelor fără moștenitori legali, cu siguranță René Berger este mai mult decît un simplu director de muzeu solilocvînd în galeriile sale liniștite, mai mult decît un comentator dotat disecînd gîndirea altuia; deasemenea mai mult decît un observator mai atent decît ceilalți muritori de rînd.

---

* Din « MEDIUM », *Recueil d'essais offerts à René Berger*, Ed. IDERIVE, Collection Acte I, Institut d'Etude et Recherche en Information visuelle, Lausanne 1981, pp. 5—11.

Dar, poate, ne înşelăm cu totul. Poate « efectul Berger » nu-şi are originile decît într-o modă? Aceeaşi care, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, îndemna spiritele cultivate să ignore primele cutremure ale vulcanului social pentru a se refugia în mesmerism [1] sau în alchimia de genul lui Cagliostro, traducînd astfel o nevoie de credinţă viscerală pe care unele din actualele noastre ştiinţe, zise umane sau sociale le-au depăşit de mult timp în cîteva din şcolile lor, fie ele chiar la Paris . . .

Căci, în sfîrşit, René Berger nu vorbeşte oare despre ceea ce un redactor anonim, prezentînd o lucrare de Graham Greene, denumea un « *lux social elementar, comunicarea cu restul umanităţii* ? [2] Ce poate fi mai *comun* decît *comunicarea* şi ce poate fi mai vădit neoriginal pentru om, pentru el care iniţiat atît de puţin, pretindea să tragă din această aptitudine esenţialul superiorităţii sale? [3] Totodată ce poate fi mai puţin nou decît această artă pe care toţi sîntem convinşi că o practicăm şi, adeseori, o îmbogăţim?

Comunicarea şi negura timpurilor nu sînt oare totuna în memoria noastră, aşa cum pare să ne arate odiseea din « Turbot » de Günter Grass? Arhaica doică avînd trei sîni nu comunică oare deja din plin cu masculii ei liniştiţi şi dependenţi, determinînd chiar astfel geniul şi poziţia sa dominantă? În fiecare din noi, această Ava dormitează şi ne spune că memoria noastră nu cunoaşte « dinainte » comunicarea.

Şi totuşi. Nu oare prin aceasta prezentatorul lucrării pe care am citat-o anterior defineşte comunicarea în mod revelator prin faptul că o înserează într-un text cu vocaţie atît publicitară cît şi prin conţinutul său? Un « lux social elementar »: adică, *ceva la valenţa unei nevoi vitale şi, în acelaşi timp, inaccesibilă, celor mai mulţi*. Nu-i aşa că este o definiţie interesantă, care pînă la urmă s-ar putea preciza astfel: comunicarea nu este oare un dar al iniţiaţilor?

Şi totuşi. Iată: au trecut cîţiva ani de cînd un conferenţiar local uitîndu-se din Pămîntul Făgăduinţei (vorbesc de acei oameni avînd originala mea meserie, pentru care Tablele Legii se rezumă la trei cuvinte: made in USA) declara cu fervoare în saloanele albastre ale Palatului Păcii: « *Iată au trecut douăzeci de ani de cînd v-am făcut cunoscut marketingul. Azi vă aduc o revoluţie: comunicarea !* » Să cred că şi-a convins auditoriul aş exagera: mesianismul afirmaţiei s-a risipit într-o indiferenţă, întru atît este de adevărat că elveţienii din cantonul Vaud se tem în aceeaşi măsură de profeţi ca şi de noii convertiţi. Potrivit obiceiului său acesta era stăpînit de un prozelitism excesiv. După cum nu era mai puţin expresia unei luări de conştiinţă esenţială.

Şi totuşi. La enunţarea anunţului « Agenţie de sfaturi pentru comunicare » nu mai sîntem întrebaţi azi dacă dăm sfaturi fabricanţilor de telefoane sau companiilor maritime. Mai mult: se întîmplă chiar ca organisme oficiale sau oameni politici să facă deosebirea: înseamnă a spune totul . . . Firește am stăruit excesiv. Dar oare nu trebuie totuşi ceva în plus?

Ceva care depăşeşte simpla modă, care trece dincolo de admiraţia exagerată trecătoare, care ne interpelează în altă parte decît în simpla mişcare a ideilor vremii? Ceva original, atît de fundamental încît tot dîndu-i tîrcoale din banalitate am ignorat-o? Ceva aproape kantian, afirmînd: « În ce condiţii putem spune că ceea ce denumim comunicare înseamnă comunicare? » Se subînţelege: ce înseamnă această comunicare despre care vorbim, în ce mod se reflectă şi cum o discernem? Şi dea-

---

[1] Doctrina lui Franz Mesmer (1734—1815) medic german, fondatorul teoriei magnetismului animal (n.tr.).

[2] Text de prezentare, pe coperta a 4-a, în ediţia de buzunar a romanului *Factorul uman* ed. Presses de la Cité, Paris, 1980.

Excelentul cardinal de Polignac nu spunea oare, admirînd urangutanul din Jardin des Plantes, către 1760: « Vorbeşte şi te botez » (Citat de G. Gusdorf, în « La Parole », PVF, Paris).

Scanned with OKEN Scanner

semenea: cum, de ce, pe baza cărui titlu, a cărui drept, în ce raporturi se află cu lumea? Nu este oare o încercare de desăvîrșire metafizică, de același fel cu relativitatea generală în ordinea științelor exacte (și chiar dincolo dealtminteri)?

Desigur, se poate vedea în rolul atribuit reflexiilor despre comunicare o trăsătură caracteristică a acelui egocentrism ce-l stăpînește pe specialist de fiecare dată cînd își tratează subiectul. Nu amestecăm oare prosoape și cîrpe, filosofia și zgurele filosofice? Dintr-un anumit punct de vedere, filosofii ar merita să li se « întoarcă » întrebarea. Căci a filosofa nu înseamnă numai a gîndi: înseamnă deasemenea în mod esențial și a comunica. Nu există un adevărat filosof care n-ar putea să se exprime, să comunice și să se facă înțeles, trebuind să fie accesibil « pentru orice om înzestrat cu o rațiune sănătoasă »: Kant a afirmat aceasta. Și deoarece comunicarea este la fel de bine determinată ca vectorul discursului filosofic, iată de ce o include în aceeași măsură în principiile sale filosofice.

La cotitura acestui veac, s-a produs un eveniment mai puțin spectacular, însă la fel de grav ca prima explozie atomică: s-a descoperit (parțial s-a redescoperit) o « cale regală » a conștiinței, comunicarea, între altele, datorită unei evoluții tehnologice care face din noi copiii televiziunii și publicității, mai mult decît ai ideologiei și ai Coca-colei (cel puțin pentru primul termen).

Dar nu trebuie să vorbim prea mult de comunicare pentru ca evenimentul să-și capete dimensiunea sa: religia, filosofia, lingvistica, psihanaliza — ca să nu le citez decît pe acestea — s-au preocupat deja amplu de ea. Ceea ce-i important este *că a căpătat libertatea de a încerca fundamentarea unei teorii globale și pozitive a comunicării.*

Această libertate este extraordinară, căci existența ei presupune lichidarea unui ansamblu mitic întunecînd viziunea noastră de la Geneză pînă la Freud, trecînd prin Platon, Sfîntul Augustin, Kierkegaard și cîțiva alții. Și printre cei care au contribuit deasemenea în mod decisiv la întemeierea ei, figurează, în primul plan, René Berger.

În al său « Rezumat al istoriei filosofiei occidentale » atît de remarcabil adaptat de Philibert Sécrétan[1], Johannes Hirsberger notează că acum mai bine de două mii de ani, la hotarele Greciei antice, cîțiva oameni — dezvoltînd unele concepte ca esențialul și accidentalul, Unul și Multiplul, Frumosul, Adevărul sau Binele — au bătut o monedă ce o denumește foarte corect *« o monedă a spiritului »*, căreia spre deosebire de modernele noastre etaloane metalice nu i se devalorizează niciodată cursul.

După această muncă de « făurar de concepte » se recunoaște gînditorul autentic și se deosebesc sute de comentatori mai mult sau mai puțin inspirați. *René Berger este unul din acești fabricanți de esențial.* Fără îndoială trebuie să vedem în aceasta efectul fericit al formației și preocupărilor sale: în analiza capitală pe care o consacră raportului de la original la reproducere, pentru a ne referi numai la el [2] nu regăsim oare partitura Unicului și al Multiplului, jucată pe aria comunicării?

Se va obiecta că exemplul este rău ales, pentru că trimite la o dualitate conceptuală preexistînd pe scară largă teoriilor moderne ale comunicării. Ar fi grav să tăgăduim ceea ce este fundamental în demersul lui Berger, care poate fi rezumat în ce-i capital: *existența semnelor și transfigurarea lor.*

Înseamnă o contribuție de o bogăție și de o fecunditatea excepționale, căci a arătat, pe de o parte că în contradicție cu sentimentele noastre, *semnele nu ne*

[1] Editura « L'âge de l'homme » Lausanne 1971.
[2] În « La mutation des Signes », ed. Denoel, Paris, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

aparţin, ci noi le aparţinem lor, şi pe de altă parte că departe de a fi simple manifestări ale realului, *ele sînt realul* atît imaginar cît şi concret. Această reflexie a lui René Berger despre semne este atît de profundă încît a modificat radical maniera de a gîndi (şi într-o mare măsură comportamentul) tuturor acelora care se ocupă profesional măcar cît de puţin dar serios de comunicare. Astfel nu mai este onest posibil să concepem bunăoară, un anunţ astăzi aşa cum era gîndit încă acum zece ani.

Firește, existau altădată cîţiva publicitari care făceau afirmaţii oarecum asemănătoare cu ale lui Berger, fără să-l cunoască ; însă datorită lui sînt acum mai puţin ignoranţi despre arta lor şi îl respectă, fără îndoială mai mult, deşi continuă să aprecieze destul medicina lui Molière . . . Dar, în orice caz, apreciază mai bine dependenţa lor şi sesizează mai exact riscurile şi limitele. Deasemenea îşi fac infinit mai puţine iluzii despre faimoasa lor « putere », ştiind în ce măsură motoarele acţiunii scapă la ceea ce întreprind. Cunoscînd tandreţea foarte relativă pe care Berger o are faţă de oamenii comunicării mercantile, poate părea paradoxal sau de prost gust faptul de a afirma că le-a dăruit mult. Totuşi, adevărul este că el i-a făcut mai umili, mai atenţi şi mai senini pe acei care s-au străduit să-l citească şi să reflecteze despre practica lor. Vor fi fericiţi de rezultat? În orice caz nu este o performanţă neînsemnată de a fi « desumflat » puţin pe unii din înfumuraţii ce eram.

În opera sa, René Berger afirmă că şi-a propus drept scop de a depăşi analizele şi sintezele clasice pentru a atinge un « dincolo » al formelor obişnuite ale raţionamentului. El a reuşit din plin.

. . . Creator de concepte, decodeur de esenţial, constructor de sistem, « efectul Berger » este demn de temut : s-a văzut că el şi-a exercitat acţiunea nu numai la nivelul teoriilor şi practicilor, dar în aceeaşi măsură chiar asupra conştiinţei însăşi în percepţia ei cea mai delicată. Totuşi, ceea ce constituie forţa lui majoră nu rezidă în aceste aspecte de pe acum respectabile. Există un altul, mult mai viguros : *înaltul său nivel de generalizare*, ce-l face să depăşească amplu ceea ce se obişnuieşte să se înmănunchieze sub numele de ştiinţe ale comunicării.

Sub acest raport se poate vorbi de « efectul Berger » cum se vorbeşte în electricitate de « efectul Joule » pentru a denumi încălzirea unui conductor cînd trece printr-un curent : o formă de reacţie atît de fundamentală încît contribuie să dezvăluie principiile aplicabile fenomenelor cele mai diverse.

Ordinea socială şi manifestările sale nu constituie oare probe? Violenţa urbană, marginalizarea, deculturalizarea, drogul, timpul liber, circulaţia ; fiecare din aceste fenomene dezvăluie, cu titluri diverse, « efectul Berger » ; totuşi nici măcar o singură dată faptele nu trebuie să cedeze teoriei. Se poate afirma la fel despre toate eşafodajele-eşafod ale spiritului.

Firește, există în acest « imperialism » al « efectului Berger » ceva care poate să stingherească. Dar e caracteristica sistemelor bine gîndite şi bine fundamentate de a fi în acelaşi timp suficient de solid construite pentru ca scheletul să fie cu uşurinţă vizibil şi suficient de suplu spre a primi fără greutate manifestările cele mai diverse. Dealtminteri în aceste calităţi rezidă germenii propriilor depăşiri. Nu mai trebuie să le sezisăm mai amplu : nu-i actualmente cazul urmărilor « efectului Berger ».

Pentru că, dincolo de încercările de a ni le apropia, subzistă ceea ce posedă numai oameni rari de importanţa lui René Berger, încercări întrezărite de noi, fără a le vedea cu adevărat şi pe care Jankélévitch, citindu-l pe Brémond, le numea *« această mică scînteie pîlpîitoare; originala poezie unde se improvizează operele ! »*

În româneşte de A. B.

Scanned with OKEN Scanner

ABRAHAM A. MOLES

Despre funcțiile criticului de artă

Criticul de artă are de o jumătate de secol un rol social considerabil în societatea noastră intelectuală: exercită o nouă funcție, este un membru nou al ghetoului intelectual. Strămoșii săi urcă pînă la Diderot, considerat de mulți ca părintele fondator și creatorul funcției criticei de artă cu al său « Eseu despre pictură »; Diderot, cel dintîi, și-a asumat sarcina acestei interacțiuni între omul cultivat care privește opera, cu cel ce se află în « spatele » ei, artistul. Dacă forma de critică a artei pe care o inaugura Diderot prin judecățile de valoare și interpretările sale pare de acum înainte multor artiști, amatori de artă și intelectuali, regretabil perimată — unii afirmă chiar execrabilă —, dimpotrivă, criticul de artă a evoluat odată cu mediul artistic însuși; mai ales în același timp cu explozia operei de artă ca actualitate și din 1880 ca un comerț; criticul de artă a devenit un personaj cu multiple funcții, cu multiple activități și s-a văzut împovărat cu responsabilități ce sunt departe de a fi neglijabile.

Firește, la punctul de plecare, exista întotdeauna un decalaj, o distanță între criticul de artă și artist. Criticul de artă este bucuros un intelectual, un scriitor, un ziarist, — cine știe — poate un cronicar. Este « un guler scrobit »; poartă un guler alb și rigid. Artistul îmbracă bluzon și jachetă și nu-i întotdeauna foarte bine bărbierit; are însă toată spontaneitatea forței creatoare, cu toate slăbiciunile interioare. Artistul este implicat, partizan și tranșant; criticul este politicos, discret, rațional, în orice caz vrea să fie —; este accesibil *mai întîi* rațiunii și chiar sentimentele sale sunt sentimente rezonabile. El e dezangajat chiar în angajarea sa. Firește, cunoaște « cauze » artistice și le cunoaște chiar mai bine decît artistul militant, preocupat de creația sa, dar angajarea sa îmbracă aspectul unei raționalități. Două tipuri sociale, deci două atitudini specifice, atitudini foarte deosebite ce se confruntă uneori la doi metri de operă, în acest cîmp închis, solemn, care este vernisajul Galeriei. O situație uneori tragică, alteori comică, dar care aparține de-acum înainte — și probabil pentru mult timp — ritualelor societății mass-media.

Funcția criticii este oare de a critica? Artistul are o funcție socială relativ clară; el creează *opere*, programe de opere, idei, texte. Chiar arta conceptuală, cînd se rezumă la o foaie de hîrtie dactilografiată cu grijă și agățată într-o ramă *se materializează* efectiv în interiorul acestui « cadru » ce servește a exprima funcția: « lată », degajată de retoricienii noștri. Pe scurt, majoritatea artiștilor fac opere materializabile sub o formă sau alta.

Așadar ce face criticul de artă? El vorbește despre operă. Și ar fi facil — mulți fac un argument din aceasta — dacă s-ar spune că pe cînd criticul vorbește, artistul produce, și că primul ar avea o funcție secundară. Căci azi operele de artă și debușeul lor au devenit enorme mașinării — fie că place sau nu artiștilor care even-

---

* MEDIUM: «Recueil d'essais offerts à René Berger», Ed. IDERIVE Collection. Acte I. Institut d'Etude et Recherches en Information visuelle. Lausanne 1981 pp. 43—52.

Scanned with OKEN Scanner

tual sunt conştienţi de aceasta —; dar funcţia critică constituie un fel de articulaţie şi de *explicitare* a « feedback »ului ce se stabileşte între artist şi publicul său, public dispersat, anonim şi insesizabil, în afară poate de intermediul plăţii făcută de amatorul de artă care nu este el însuşi decît un element cu totul particular în marele mecanism al artei.

Firește, în timpul « Prinţilor Bisericii », artistul îşi făcea opera pentru « Prinţ » care o cumpăra sau îl subvenţiona pe autor, cultura « Prinţului » neputînd fi contestată; unul îşi dăruia tabloul, celălalt banul; ultimul contempla, primul era ocrotit; relaţiile erau relativ simple; nu era nevoie de critică şi ea nu exista deloc. Dar noi suntem într-o societate de schimb şi de massă: opera de artă nu ajunge la amatorul său decît prin cutia de rezonanţă a societăţii şi critica este aceea care la ascultarea polarizată a acestor rezonanţe sociale va căuta, în acelaşi timp, să cristalizeze reacţia, eventual s-o amplifice şi să pregătească întîlnirea dintre artist şi amatorul de artă. Ce ar fi cele mai multe din operele contemporane, dacă în marele deşert social, artistul ar trebui să meargă să-şi caute amatorul de artă? Iar amatorul de artă e totdeauna grăbit. Altminteri şi-ar cîştiga oare banul artistul său?

Astfel, funcţia de apreciere, ce era la originea criticii, este deacum înainte conjugată cu o multiplicitate de altele într-un nou rol social, devenit esenţial pentru societatea de massă. Un întreg mecanism s-a pus în mişcare între atelierul creatorului, ducînd uneori o viaţă nesigură şi adesea anevoioasă (deşi Welfare State[1] l-a înscris la Securitatea Socială), confruntîndu-se cu micro-mediul cultivat, rafinat şi agreabil frivol al vernisajelor: mediile unde se conversează, prin dificilul contract al Galeriei, pentru a nu intra decît mai tîrziu, prin ziare şi mass-media, în contact aleatoriu cu massa socială, acolo unde sunt risipiţi adevăraţii amatori de artă, aceia care vor veni să vadă opera, şi, poate, să hotărască cumpărarea ei şi soarta ideii pe care o reprezintă.

Criticul de artă este acela care plecînd de la vernisaj, sau mai tîrziu, va cristaliza o *apreciere* ce constituie intermediul necesar între acest micro-mediu şi societatea de massă. El este aici amplificatorul selector al marelui ciclu socio-estetic şi participă astfel la o responsabilitate ce-i depăşeşte persoana. Există aşadar un « caiet de sarcini» al criticului, cum au dovedit-o clar reuniunile din 1965—1970 ale Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Artă, « renaşterea » lor fiind legată de numele lui René Berger.

Ideea însăşi de « a critica » este totdeauna supusă de filozof unei suspiciuni. Critica este uşoară, afirmă falsa înţelepciune populară, şi înseamnă o analiză facilă, însă pare alături de subiect de a critica pe critic, de a se întreba în numele cui critică şi de a reaminti, — o ştim prea bine, — că artistul *produce*, iar criticul *vorbeşte* şi că acţiunea anulează totdeauna reflexia, avînd priorităţi faţă de aceasta.

Se întîmplă adesea ca şi Criticul, la fel ca Directorul de colecţie şi Universitarul, să fie oameni de profesie (artistică, literară sau ştiinţifică), care au avut ei înşişi de jucat un rol activ în creaţie; dar — dintr-un motiv oarecare — n-au reuşit să găsească astfel plenitudinea acţiunilor sociale şi atunci s-au consacrat criticii de artă, emiterii judecăţii de valoare pentru care îşi însuşiseră toate tehnicile posedate de artist, întrucît le practicaseră chiar ei. Astfel se explică atitudinea generală faţă de rolul jucat de critică, considerată drept secundară, expresia psihanalitică a unui eşec.

Totuşi aceasta ar fi o viziune foarte nerealistă a mişcării de inovaţie socială. Desigur, artistul creează opere, criticul nu creează decît idei, dar arta *în ansamblu* şi societatea unde ea prosperă *au nevoie de idei*, în aceeaşi măsură ca de opere,

[1] Sistemul american de stat de asigurări sociale (n.tr.).

Scanned with OKEN Scanner

nu numai pentru a înțelege creațiile, ci deasemenea spre a le reînnoi, a le diversifica, sau a le face utile. Există o *creativitate critică*, ce, în societatea de massă, se unește sau se contrazice cu creativitatea artistică, sau în orice caz definește o *funcție* de distanțare și în același timp de teoretizare care a devenit *necesară* într-o lume prea complexă. Astfel, din această schiță a unui rol, se degajează, mai mult sau mai puțin învălmășite, funcții sociale distincte, pe care nu este greu să le discerni.

Există, în primul rînd, și-i foarte adevărat, — funcția de judecată. Criticul de artă presupus cultivat, presupus atent, dar presupus uman, hotărăște ce-i place și ce nu-i place, și dispunînd într-un mod oarecare de un cadru de difuzare și de o voce de « stentor », emite într-un Forum național sau internațional judecata sa « în gura mare», ca să fie înțeles. Nu există aici alt drept decît propria judecată și valența personalității sale sau a mijloacelor de amplificare. Și, firește, atît cît existăm și practicăm critica de artă, profesional sau incidental, facem judecățile și aprecierile noastre, situînd în mod spontan pe orice artist pe o scară de valori personalizată de la plăcere la neplăcere sau, mai pertinent, pe o scară a valorilor ce merge de la nepăsare la plăcere. — Această funcție a fost la început rolul profesional al criticului; ea devine din ce în ce mai discretă, căci noțiunea însăși de certitudine a judecății este mereu mai aleatorie și astfel tot mai puțin utilizabilă.

Însă analiza valorilor, analiza rațiunii de a alege sau a respinge, aparține dinainte unei funcții mai logice prin care criticul nu se mai pretinde o persoană ci un *reprezentant* al societății sau, în orice caz, al unui *sub-ansamblu* mai mult sau mai puțin definit față de aceasta. O asemenea analiză, de pe acum, capătă un dublu aspect:

— Căutarea tendințelor și valorilor estetice generale ale sistemului social: aceea a liniilor de forță estetică ale acestuia, la un moment dat;

— confruntarea operei particulare cu acea grilă prefabricată, generată de spectatorii consumatori de mesaje vizuale, sonore, acționale, etc . . .

Deci criticul este martor; deasemenea « judecător », în sensul ce-l dă termenului psihologul: în sensul de estimator subtil care manipulează scările de valori și cumpăna sa în funcție de Societate, fiind responsabilul sau inchizitorul. Nu el vorbește, sau în orice caz nu în mod principal: vorbește în numele Societății sau al ziarului sau al revistei al cărui exponent este.

Pe baza acestei analize a valorilor se situează poziția exactă a criticului de artă în societatea noastră de mass-media, societate atît de vastă încît nu poate fi satisfăcută adecuat decît de presă, ziar, magazin și televiziune. Am marcat, în pasajele anterioare, însemnătatea acestui *ciclu socio-cultural*, ce pornește de la creator prin intermediul unui *micro-mediu* pe care-l frecventează criticul de artă; el constituie, în realitate, un fel de ghetto intelectual în interiorul societății de massă ale cărei mesaje sunt reluate de la acest releu al micro-mediului și prelevate de mass-media ce pîndește orice noutate; deși prezentate, subliniate, cenzurate, deformate, manipulate pentru a fabrica « noutăți » care se duc să « stropească » massa socială, spre a constitui acolo, printr-un mozaic de fragmente expuse parțial în creierul fiecăruia din membrii săi, ceea ce se numește *cultură de massă*, ea însăși viitor element condiționînd etapa ulterioară a creației, și incluzînd astfel un *ciclu de injectare a inovației în societate*. Este ușor a arăta cu cîtă exactitate acest proces ciclic se aplică operei de artă, sau, mai precis, creației artistice, și cum noile idei, bogate în originalitate — prea bogate — se diluează în mesaje de massă, se banalizează, se popularizează, devin asimilabile, digestibile și astfel cunoaștere comună pentru toți, nimeni nefiind atît de insensibil ca să le ignore: « Cetățeni ai socie-

Scanned with OKEN Scanner

tăţii, sunteţi obligaţi să ştiţi cine sunt Magritte şi Vasarely, sunteţi inculţi dacă-i ignoraţi şi veţi trebui într-o bună zi, pe aceeaşi cale, să întîlniţi arta-video şi tehnicile de „ambalaj" ale Podului de la Concorde în prelate de zidari ».

În acest mecanism ciclic, criticul de artă joacă un rol esenţial: el s-ar vrea amplificator, trăgîndu-şi puterea din micro-medium-ul său conviabil; rezervor permanent de schimburi de noutăţi, de Bursă a creaţiei, de opere sau de artişti sau de idei artistice; el îşi pune întreaga sa capacitate de a scrie sau de a vorbi (un oarecare tip de creativitate retorică ce este una din virtuţile sale) în serviciul acestor idei spre a le înălţa la nivelul accesului marei maşini a mass-mediei. În această operaţie, şi aproape totdeauna, s-ar vrea amplificator fidel, însărcinat doar de a da o rezonanţă pentru ceea ce a ales să difuzeze şi să interpreteze fără să altereze. În realitate, este adesea un *filtru*, atît pentrucă, după cum am arătat mai sus, rămîne un om cu preferinţele sale, cît şi fiindcă e acel « interface » necesar între social şi individul artist, el trebuind « să se interpună » într-un mod oarecare între aceste două figuri instituţionale.

Funcţiunea de expert

În realitate, şi după ce am văzut rolul şi aptitudinile criticului de artă, trebuie să subliniem că acesta joacă foarte adeseori un alt rol social, acela de expert, personaj important al noii noastre societăţi. Această societate, copleşită de imensitatea propriilor cunoştinţe şi a domeniilor sale de specializare, ştie intuitiv că niciunul dintre cetăţeni nefiind capabil să stăpînească totalitatea mediului ambiant estetic, trebuie atunci să se ivească un nou rol social: « al aceluia, care ştie » în serviciul (contra retribuţie) « aceluia care nu ştie ».

Seniorul din timpul Renaşterii, chiar dacă era puţin condotier, nu încerca deloc nevoia să consulte un expert pentru a şti dacă opera artistului este potrivită pentru palatul său. Bancherul contemporan care frecventează Sotheby sau galeria Saint-Honoré, plasîndu-şi banii după capriciile lui, are cea mai mare nevoie să se bazeze pe o opinie expertă, atît în ce priveşte apartenenţa nominală a cutărui sau cutărui artist la o mişcare cunoscută, cît şi despre autenticitatea facturii operei ce i se prezintă şi a semnăturii sale. Firește, arta cea mai recentă pune această problemă în discuţie: prin acţiunea estetică cristalizată eventual într-un film, multiplul şi varietatea, sensul însuşi al cuvîntului autentic dispare, autenticitatea nu mai este ataşată de operă, ea este legată de situaţia spectatorului; este autentic pentru X ceea ce nu-i pentru Y, pur şi simplu, nu fiindcă Y este mai competent decît X, ci pentrucă situaţia prin care X participă la bucuria de a admira opera diferă de aceea a lui Y. La fel, artistul pop sau cel suprarealist refac la cerere o nouă operă cu materiale diferite, însă conţinînd *aceeaşi idee*, aceeaşi structură, aceeaşi glorificare sau chiar denunţare a valorilor, aşa că este autentică la fel ca cealaltă. Găsim aici ideea « Brevetului artistic » ale cărei baze le-am stabilit cu René Berger.

Există un paralelism între Prinţul de odinioară care-şi plasa în satisfacerea plăcerii sale estetice o parte apreciabilă din veniturile ce le avea din surse variate şi, mai ales, din inegalitatea socială, şi noul prinţ: *directorul muzeului*, « înzestrat » cu un expert, care investeşte banii sistemului social în achiziţionări, exercitînd, în acelaşi timp, o putere de reglare, de consacrare, şi parţial novatoare asupra mişcării creaţiei artistice din fiecare moment. Totuşi să notăm că, ţinînd seama de imensitatea ariei artistice, sarcina sa este mai *mult aceea de a consacra decît de a*

Scanned with OKEN Scanner

descoperi cu strictețe; pentru că arta manifestîndu-se în direcții extraordinar de variate, în opere uneori efemere sau fragile, n-apare suficient de distinct în timpul explorării sale. Adesea criticul de artă, uneori amator de artă izolat, un întreg micro-circuit, își asumă funcția *de a pune în evidență* inovația.

Oricum ar fi arta contemporană, expertul și criticul de artă sunt de cele mai multe ori confruntați cu o concepție tradițională a Artei ca Lucru, ca operă. Chiar dacă această concepție este menită să fie pusă la îndoială, expertul se ocupă de *lucruri* artistice, nu de *valorile* ce le vede. Tocmai prin aceasta critica de artă interferează cu expertiza; prima fiind mai angajată în *comprehensiunea valorilor,* în judecata de adecuare a operei (sau a evenimentului artistic) cu valorile teoretice pe care opera le exprimă — în orice caz pe care artistul le gîndește. În același timp, criticul de artă este mult mai indicat să facă o judecată de valoare despre manifestările artei contemporane —, fie că sunt sau nu concretizate într-un obiect — decît expertul, care este totdeauna *« expert în valorile recunoscute ».*

Acesta caută —, în funcție de elementele degajate de alții — artiștii, istoricii, de artă, universitarii, mai ales criticii de artă — să știe și să exprime în echivalent monetar locul unei opere particulare într-un ciclu socio-economic (. . .)

Așadar, criticul de artă nu este niciodată total neutru, cum ar vrea dimpotrivă să fie expertul. El este « pentru » arta conceptuală, arta video sau arta geometrică; este « contra » artei manieriste sau a mișcării rococo (sau contrariul), și are această atitudine pentru că este avocatul, purtătorul de cuvînt și cunoscătorul integrat în mișcarea socială, asumîndu-și ștafeta tocmai acolo unde expertul se declară absent.

În orice caz, vrînd-nevrînd, criticul de artă își asumă — într-un mare număr de cazuri — o funcție de expertiză.

Prin atitudinea sa, criticul de artă dispune de o putere: puterea de mediator, puterea de amplificator, puterea de selector, puterea — s-o spunem, — de promotor. Artiștii o știu și tînărul artist își dă bine seama cît de mult un bun articol într-o bună revistă sau în catalogul unui vernisaj, poate avea importanță pentru a-l lansa, pe el, de pe un modest palier de celebritate, pe un altul mai înalt.

Criticul de artă va pune deci această putere, — ce nu-i o putere a banului — în serviciul mai puțin a cutărei opere particulare cît în aceea a unei anumite idei artistice, trecînd de la rolul de mediator la acela de intermediar sau de organizator . . . Firește, fiind intermediar, el este puțin și mijlocitor — căci există oare rol mai nobil în societatea de alienare? — însă este în același timp puțin avocat, și, în sensul profund și etimologic al termenului, promotor.

Critica de artă exercită așadar cu o valență dublă, o *funcție teoretizantă* în societatea contemporană. Am consemnat mai sus că opera creatoare a artistului — care introduce în lume forme ce nu existau înainte — n-are *o existență socială* decît pe măsură ce este difuzată, dar mai ales de asemenea, în raport cu *integrarea* ei în corpul conceptual ce-i îngăduie «să se facă înțeleasă», să fie sesizată, în intenția sa, ca altceva decît un pur produs al viziunii unei personalități, oricît de remarcabilă ar fi.

Forma cea mai simplă a acestei teoretizări este desigur etichetarea: « Cine ești, Artistule? Ești suprarealist, unanimist sau tașist, cinetic sau optic, adeptul artei brute sau artei conceptuale, al artei-pop sau al video-artei? ». Noi nu putem înțelege lumea decît prin niște categorii, și aceasta-i cu atît mai adevărat cu cît suntem mai avizați într-o cunoaștere estetică. A formula aceste etichetări, a aglomera operele în jurul fiecăreia din ele, a le stabili calitatea lor exclusivă sau inclusivă, iată una din sarcinile criticului de artă și fiecare știe cît de esențială este o asemenea sarcină pentru difuzare.

Scanned with OKEN Scanner

Mecanismul acesteia — *metoda vernisajului* — inaugurată de Durand-Ruel, perfecționată de Wildenstein și cîțiva alții — prezintă micro-mediului acelora « ce conversează » (căci au timpul să vorbească) un set de opere ale aceluiași creator, pentru a stabili un impact social, o impulsionare depășind pragul nepăsării permanente a societății față de produsele membrilor săi, înscriind astfel într-un determinism socio-estetic mecanismul care solicită ca termenii generali să fie găsiți spre a se vorbi de ansamblul operelor și de variațiunile lor de detaliu: înseamnă etichetarea, numele școlii sau al mișcării.

În realitate, e un fel de « didactică » a artei, criticul fiind acela ce furnizează saloanelor unde se conversează cîteva idei de care au nevoie pentru conversație; el aduce « materia primă » — intelectuală, chiar dacă deformată și denaturată, aceste echivocuri fiind necesare sensului adevărat, căci fără ele operele n-ar fi ce sunt. Așadar, criticul de artă exercită o funcție de productivitate creatoare a ideilor, idei destinate să fie reluate și prin care aspectul izbitor, formula-cheie, sunt esențiale. Este ceea ce s-ar putea denumi sarcina lui de toate zilele; în această privință, o bună formație filosofică, istorică sau psihologică îi creează aptitudinea să stăpînească aria ideilor estetice, ceea ce nu-i deloc neglijabil.

Dar, în afară de această monedă curentă a activității critice, se profilează — dincolo de funcția de a furniza idei — o funcție propriu zis *teoretizantă*, în sensul riguros al termenului, prin care criticul de artă abandonînd provizoriu opera sau artistul, se străduiește să construiască o Teorie generală a unei Mișcări, în colaborare, uneori în contradicție cu artiștii-înșiși.

Și această funcție a căpătat cu atît mai multă însemnătate cu cît arta contemporană devine mai socială și mai intelectuală, iar actul artistic dintr-un neo-manierism generalizat devine mai important decît opera în care se cristalizează. Ce devine opera în această conjunctură? Firește, se întîmplă — și toți cei care practicăm critica de artă o știm prea bine — că nu mai rămîne *nimic* din ea, odată ce condițiile care i-au dat naștere au dispărut și ele. Opera, dacă există operă, nu era decît o conjuncție de circumstanțe sociale sau economice, o configurație locală a lumii culturale; cînd această configurație s-a dizolvat, opera s-a destrămat.

Dar se întîmplă deasemenea ca funcția teoretizantă exercitată de critică să aducă o contribuție esențială la mișcarea însăși denumită Estetică. Funcția teoretizantă este atunci cam ca acele schele ce servesc la construirea unei case, care doar ele îngăduie să se realizeze edificiul și cunoașterea sa; cînd vor fi înlăturate într-o zi, în momentul cînd publicul « cățărîndu-se » pe schelele ce-i furnizează teoria, înțelegînd *astfel* operele, poate abandona teoriile și se reîntoarce la o apreciere pur fenomenologică a operei, fără să aibă nevoie s-o ornamenteze cu idei. Știm foarte bine că acesta a fost cazul cubismului și că fără lupta curajoasă a unor critici de artă care au șarjat pompierismul, o mare parte a școlii cubiste ar fi avut cele mai mari dificultăți ca să « treacă rampa ».

Astfel, criticul de artă are o ultimă funcție, o funcție strict creatoare; el este adesea, în mod practic, elementul central, locul geometric al gîndirii, unde toți artiștii care-l înconjoară și sunt dispersați, uneori izolați, adesea neliniștiți, merg să vadă formulîndu-se un aspect al comunității estetice; așa se cristalizează într-o mișcare. Pictorii spațiului ar furniza un bun exemplu și n-ar fi lipsit de interes aici de a reaminti rolul esențial pe care René Berger, cu Glasberg și cîțiva artiști, au putut să-l joace la construirea Video-artei.

Iată un exemplu concludent al unei *creații datorită criticii*, ce are, în societatea estetică în care trăim, un rol esențial.

În românește de ALEXANDRU BACIU

Scanned with OKEN Scanner

DANY BLOCH

ARTA VIDEO

Ce este arta-*video*? Prin ce se deosebește ea de televiziunea tradițională? Avem de-a face cu un fenomen nou? Dacă da, cînd și unde a apărut el?

Acestea sînt întrebările la care vom încerca să răspundem. Să începem cu « arta-*video* ». . . Alăturarea celor doi termeni poate părea pripită, ca să nu spunem excesivă, iar produsul acestei asocieri derutează adeseori un profan. În sensul cel mai literal al termenului, arta-*video* este o formă de expresie « artistică » sau, mai exact, utilizată de artiști, pentru care tubul catodic și ecranul unui mic televizor numit « monitor » au devenit noile suporturi picturale.

Dar avem, într-adevăr, de a face cu o nouă formă artistică? Rod al cercetărilor din anii 70, arta *video* nu poate fi definită decît prin cercetare. Artistul a devenit cercetător: camera de luat vederi și magnetoscopul îi țin loc de penel și tub cu vopsea, iar sub impactul imaginației sale creatoare, stimulate de tehnologie, aparatura electronică poate deveni pictură sau sculptură. Acest *medium* a atras, firește, numeroși artiști plastici, dar și oameni provenind din domenii foarte variate—precum cinematografia, literatura, educația, muzica, publicitatea, televiziunea, care vor să introducă idei avansate asupra percepției vizuale, asupra comunicării, asupra discursului critic sau estetic și, la modul mai general, asupra posibilităților tehnologiei moderne.

Într-adevăr, se poate afirma că arta video cuprinde o întreagă gamă de cercetări experimentale în domeniul percepției vizuale. Creînd imagini, modificîndu-le printr-o amplă serie de manipulări precum deformarea, suprapunerea, obliterarea sau oferind o soluție pentru problema păstrării urmelor unui eveniment efemer, cîteodată unic, arta-*video* introduce o noțiune nouă în cadrul spațiului ei specific, aceea de timp real și de timp restituit.

În acest sens, arta-*video* poate fi definită ca un ansamblu de cercetări formale asupra *medium*-ului însuși și asupra componenților săi, prin manipulări ale imaginii obținute cu ajutorul procedeelor tehnice și a diverselor aparate, cum sînt sintetizatorii, coloratorii, etc., și toate acestea în frecventă colaborare cu alte *media*, cum ar fi: dansul, muzica, cinematograful și chiar performanțele și *happening*-urile, reproducerile de texte, lecturile de poeme etc. Deasemenea, arta-*video* poate fi definită ca un mijloc de extindere la maximum a sferei de semnificație a artei. Repunînd în discuție condiționările culturale, ideologice și politice, existente la nivelul cotidianului, artiștii care utilizează noul *medium* realizează vizibile modificări în temperamentul spectatorului printr-o chestionare salutară a vechilor complexe statornicite, spărgînd mecanismele ce aservesc individul, punînd în cauză unele moduri de percepere sau de reprezentare. Ei ajung să denunțe mitul artei ca obiect a cărui destinație speculativă disimulează semnificațiile fundamentale ale activității artistice, care, inițial, era totdeauna formulată în termeni de schimb, de relație, de comunicare.

Scanned with OKEN Scanner

Acești artiști își asumă, astfel, rolul de a provoca destinatarul-spectator, pe care reușesc să-l scoată din stereotipiile sale, oferindu-i, ca punct de plecare, un cîmp de reflexie, spre completarea — printr-un aport personal, firește — a propunerii ce i-a fost făcută. În arta tradițională, această participare a spectatorului se bazează, în majoritatea cazurilor, pe un simplu schimb ; în arta-*video*, ea reclamă uneori o implicare fizică, iar statutul de « privitor » se modifică. Spectatorul devine deseori actor.

Produsele artei-video pot fi clasificate în trei mari tipuri ; e vorba de o clasificare arbitrară, căci fiecare din aceste categorii utilizează — sau poate utiliza — una sau mai multe componente ale celorlalte două.

— Benzile realizate cu ajutorul unui dispozitiv electronic sofisticat — sintetizator, colorator — pe care le-am putea numi « formale » : aceste procedee automate, cu limite previzibile, pot reproduce plastic ritmuri muzicale, forme variate, jocuri de culori — utilizarea culorii fiind un avantaj major, căci imaginea « difuză și săltăreață, rece și absorbantă » la care se referă MacLuhan, devine în asemenea momente caldă și senzuală, deși numărul combinațiilor formă/culoare astfel create este aproape infinită, ele rămîn foarte limitate în propriul demers, aspectul lor cel mai interesant — în afara dispozitivului tehnologic propriu zis, privit ca obiect/subiect — fiind plasticitatea (formare/deformare, formă/culoare, ba chiar amîndouă la un loc) la nivelul spațiului reprezentativ.

Să mai adăugăm că imaginea *video* poate fi manipulată direct, fie prin deformare sau suprapunere, fie prin adăugarea sau colajul unor imagini de proveniență exterioară. (Acest ultim procedeu e utilizat, în mod special, de Nam June Paik).

— Benzile grupate, eronat, după părerea noastră, de americani sub denumirea de « conceptuale ». E vorba de simpla înregistrare a unei performanțe sau a unui *happening*, mai frecvent a unui eveniment unic și efemer, ale cărui urme trebuiesc păstrate ; banda *video* devine atunci o memorie vie. Ea poate, deasemenea, să determine intervenția *medium*-ului însuși, reprezentat prin cameră și monitor, ca factor activ. Avem de-a face, atunci, cu investigări asupra fenomenului. Sau, se întîmplă ca artistul *video* să se adreseze sieși, frustrîndu-l pe « celălalt » : spectatorul. Dar mai ales prin intervenția trupului, a limbajului, a scriiturii el pune în cauză factori umani, sociologici, psihologici. În acest sens, artistul *video* încearcă să definească noi imagini, noi concepte, folosind un limbaj exclusiv vizual.

— *Environnement*-ele sau dispozitivele *video* sau, din nou, sculpturile *video* care ne par, de la distanță, cele mai pasionante posibilități oferite de *medium*: complexitatea lor constituie ea însăși o reflexie profundă asupra caracteristicilor proprii artei-*video*: raporturile timp real/timp restituit, dispozitiv/spectator, tehnologie/tehnică.

Rezumînd, arta-*video*, fie ca material (sau definiție electronică a imaginii), fie ca mijloc de înregistrare și de conservare, sau de punere în cauză, este bine adaptată exigențelor teoretice și practice ale cercetării artistice contemporane, și la toate nivelele: creație, vizuală sau conceptuală, documentare, informație, critică, didactică etc. Arta nu mai este obiect: ea va oscila, pe viitor, între document și eveniment reconstituit și, în această nouă practică, tăcerea și imobilismul conferite, prin tradiție, artelor plastice, vor fi înlocuite prin noțiuni noi: mișcare, spațiu, timp și discurs. Ambiguitatea definiției date acestei arte-*video* rezidă, atunci, în dificultatea de a separa identificarea produsului de procesul de fabricație: pe ecranul monitorului, actul artistic se împlinește chiar în timp ce este difuzat. . .

Scanned with OKEN Scanner

Scurtă istorie și geografie a artei-video

Arta-*video* s-a născut în Statele Unite, iar părintele ei este Nam June Paik. Corean (născut la Seul în 1932), cu studii la Tokio, Paik este și compozitor — a participat la demonstrațiile faimosului Studio de muzică electronică de la Colonia, în 1956 și 1958 —, pictor, filosof, actor, teoretician, inginer ; a fost primul muzician care a utilizat metoda *video* în experiențe muzicale de transfomare a sunetului și imaginii. În 1961, îi întîlnește pe Maciunas și pe Vostell și participă intens la Fluxus — « nu e vorba de un concept artistic, ci de un mod de viață » scrie el — și la toate manifestările Fluxus din Europa ; în 1962, el prezintă două fragmente de concert neo-dada la Düseldorf, iar în 1963, la galeria Parnasse din Wuppertal, 13 televizoare cu imaginea deformată prin apropierea unui magnet de tubul catodic. În 1965 se stabilește în Statele Unite, unde îi întîlnește pe John Cage și Allan Kaprow, cu care va colabora activ ; ajunge, curînd, la respingerea delimitărilor severe dintre diferitele activități artistice : pentru el, senzații tactile și vizuale se contopesc în noțiunile simultane de mișcare, de spațiu și de timp.

1965 a fost anul în care cercetările asupra *medium*-ului *video*, adică înregistrarea de imagini și de sunete pe bandă magnetică folosind un magnetoscop conectat la un monitor ce retransmite imediat imaginea, au fost etichetate cu termenul — destul de vag — de artă-*video*, pentru unicul motiv că artiștii — sau persoanele recunoscute ca atare — hotărîseră să folosească acest nou *medium*, pînă atunci circumscris într-un cîmp exterior artei (educație, medicină, psihologie, animație etc.). În același an (1965), folosind primul echipament portativ oferit pe piața americană de firma Sony — camera portativă și magnetoscopul « portapack » au fost puse în vînzare abia în 1968 —, Nam June Paik realizează prima sa bandă *video*, « Café Gogo », în taxiul care-l ducea la o întîlnire cu prietenii săi, în Greenwich Village ; această bandă, ce reface în sunet și imagine traseul lui Paik, va fi prezentată în același an la Galeria Bonino din New York : modalitatea *video* intra oficial — sau aproape oficial — în circuitul artei. În 1968, el construiește, împreună cu inginerul japonez Shuya Abe, primul sintetizator color care le poartă numele, fapt ce-i va permite să afirme : « Așa cum colajul a înlocuit pictura în ulei, tubul catodic a luat locul pînzei ».

Aproape toate laboratoarele principalelor posturi de televiziune și marile universități americane au acordat burse de cercetare. În 1940, revista video « Radical Software » propune, cu regularitate, texte tehnice despre noul *medium*, dar, în egală măsură, și articole filosofice și critice. În același an, apare importanta lucrare a lui Gene Youngblood, « Expanded Cinema », concomitent cu aceea a lui Marshall MacLuhan, « Understanding Media ».

Prima expoziție de artă-video este organizată în 1970, în incinta Universității Brandeis din Boston și, nu mult după aceea, la Galeria Bonino, sub titlul « T.V. as a creative medium ». Mari galerii din New York (Castelli, Sonnabend, Howard Wise și, mai ales, cîțiva ani mai tîrziu, « The Kitchen ») vor constitui un circuit de prezentate a produselor artei-*video*. Muzeele — în special Everson Museum din Syracuse, grație directorului său, David Ross —, de la coasta de est la coasta de vest, vor fi și ele dotate pentru a oferi expoziții regulate de artă-*video*.

Ni se pare demn de notat faptul că, începînd cu nașterea artei conceptuale, a performanțelor — corporale sau de alt gen — și, firește, a artei-*video*, arta nu mai este un « obiect » de colecție. Ea a devenit mai curînd o activitate de integrare, decît de achiziționare. Iar muzeele nu mai pot juca simplul rol de catalizator, în dezvoltarea ei, limitîndu-se la a-i propune un spațiu fizic, bine dotat, în care artiștii să-și expună rezultatele muncii lor, și avînd menirea să apere drepturile acestor artiști. Pe de altă parte, spațiul muzeal nu mai este, evident, absolut neutru, căci

Scanned with OKEN Scanner

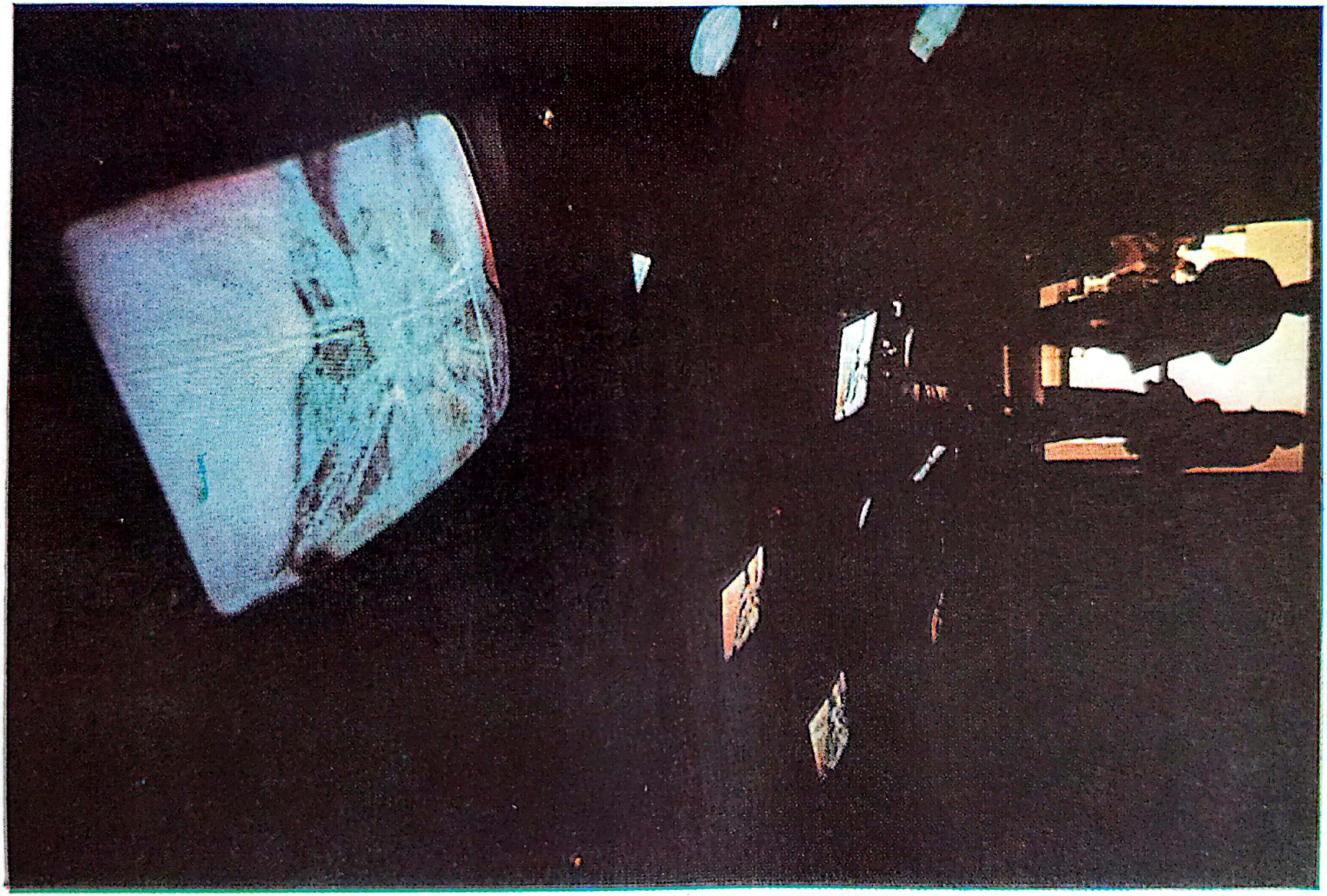
Musée national d'art moderne

Nam June Paik

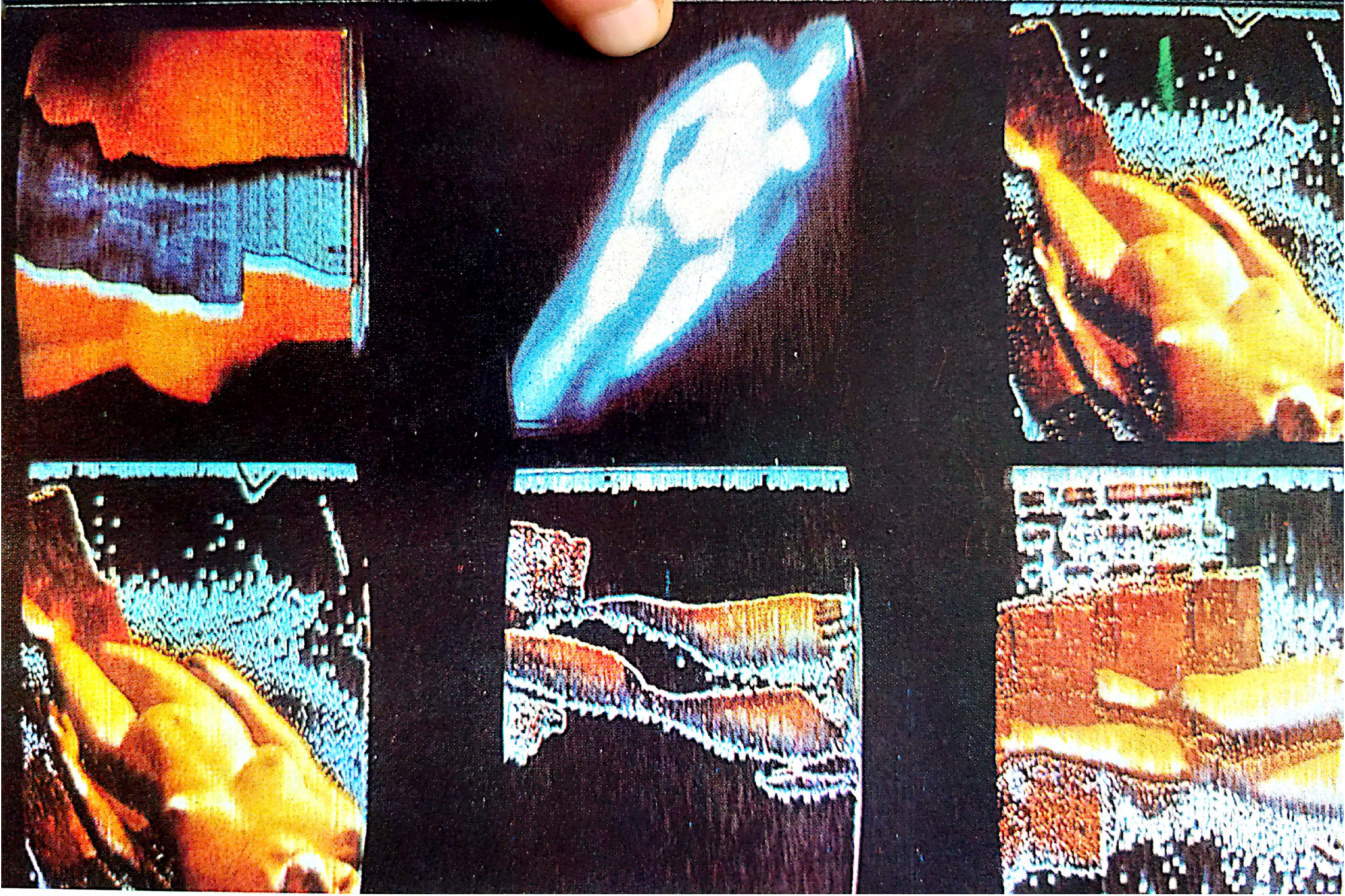
jardin · vidéos
8 mars · 10 avril 1978

Arc 2 - Paris - Musée d'art moderne de la ville de Paris
novembre 1978 · janvier 1979

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

◀ ◀ Nam June Paik, *Video compoziție* X, 1977 — reflecțiune și ambient, variațiuni în seria *Time-Series*
30 monitoare video-color, 6 s/w monitoare video, 1 bandă video, 1 video recorder, plante.
Filmele « TV-Garden », Gal. Bonino, New York 1974 și « Fishes Fly in the Sky », New York 1975

◀ Shigeko Kubota, *Duchampiana — Nud coborînd scările*, video-sculptură, 1976

Peter Campus, *Bandă cu punct terminus la est*, 1976
— două capete identice încearcă să se unească fără a izbuti

Scanned with OKEN Scanner

se instaurează noi raporturi spectatori/artişti, implicaţiile sociologice şi psihologice, care constituie cadrul vizionării creaţiilor artistice, jucînd şi ele acum un rol determinant.

Printre principalii artişti americani ce utilizează dispozitivul electronic — primul tip de lucrări analizate mai sus — îi amintim pe Ed Emshwiller, Bill şi Louise Etra, Steina şi Woody Vasulka, etc.

Cît despre al doilea tip de lucrări, oameni provenind din domenii diverse se interesează, la rîndul lor, de *medium*, înregistrînd rodul acestor investigaţii: plasticieni, pictori şi sculptori, precum Richard Serra, Dennis Oppenheim, Lydia Bengliss, Hermine Freed, Joan Jonas, poeţi, cum sînt Vito Acconci, muzicieni ca Richard Landry sau Charlemagne Palestine, ziarişti — cum e William Wagman — şi chiar un critic de artă: Douglas Davis — atacă neobosiţi pasivitatea spectatorului în faţa propriului televizor dar şi, în egală măsură, faţă de opera de artă. Alţi artişti *video* au lucrat cîndva în domeniul publicitar — cum e Bruce Naumann — sau în televiziune — ca Peter Campus. La toţi, lucrările sînt legate de propriile lor cercetări asupra corpului, limbajului, biologiei, ecologiei, analizei psihologice sau psihanalitice.

În sfîrşit, printre cei ce realizează cu precădere « environnementele » sau dispozitivele *video* (care constituie tot atîtea interogări asupra spaţiului şi timpului *(video)* se cuvin menţionaţi Peter Campus, Frank Gillette, Dan Graham — unul din cei mai pasionaţi teoreticieni ai relaţiei spaţiu/timp *video* — şi, firesţe, Nam June Paik, cu ale sale « environnemente » de inspiraţie Fluxus, sau mai recente, ca acel « T. V. Garden » prezentat în 1977 la expoziţia Documenta de la Cassel, iar ulterior la Centrul Georges Pompidou din Paris.

Printre artiştii care recurg deopotrivă la tehnologia cea mai avansată şi la interogaţia asupra relaţiei spaţiu/timp specifică artei-*video*, asupra raporturilor sale cu spectatorul, îi amintim pe Paul Kos, Marie Lucier, Nancy Holt, John Sauborn şi Kit Fitzgerald (ale cărui lucrări mai recente au fost prezentate la ultima Bienală a Tinerilor Artişti din Paris).

Canada s-a dovedit imediat receptivă la cercetările *video*, mai ales la acelea legate de experienţele de televiziune prin cablu. Realizările considerabile ale artiştilor canadieni — care pot avea lesne acces la un echipament modern — sunt destul de diferenţiate, în funcţie de oraşul sau de regiunea din care provin.

În 1971, Jean-Pierre Boyer a creat « Videograful din Montréal »[1] care propunea locuitorilor oraşului să-şi realizeze singuri propriile benzi, să le prezinte apoi tuturor celor interesaţi de *medium* şi să le difuzeze, la cerere, în oricare ţară.

La Vancouver, Toronto, Ottawa şi Halifax, numeroşi artişti au realizat benzi cu subiecte variate: investigări şi reflexii asupra *medium*-ului, raporturi între obiecte şi *environnement* natural etc.

În Europa, primele opere de artă utilizînd iniţial televiziunea, apoi modalităţile specifice *video*, au fost realizate de artiştii aparţinînd curentului Fluxus din Germania, Nam June Paik (din nou el. . .) şi Wolf Vostell. Cei doi, care se consideră discipolii lui Duchamp şi John Cage, au colaborat în cadrul Centrului Experimental din Colonia. Paik a hotărît să-şi « pregătească » televizorul (apoi monitorul) aşa cum îşi « pregătea » Cage pianul, şi a reuşit să obţină o distorsiune a imaginii prin aplicarea unui inel magnetic pe tubul catodic, în expoziţia sa de la Galeria Parnasse din Wuppertal. În acelaşi an, Vostell utilizează în primele sale « deco-laje » (forme de *hap-*

[1] Videograful din Montréal a fost prezentat în 1973, în cadrul expoziţiei « Canada-Trajectorie », la ARC.

Scanned with OKEN Scanner

penings-uri vostelliene), receptoare de televiziune pe care le defectase (martie 1963).

În același an, Gerry Chum deschide prima galerie T.V. la Berlin; el se instalează în 1969 la Düsseldorf, unde deschide prima « *video*-galerie » din Europa care editează benzi în tiraj redus și numerotate. Devine apoi consilier al Muzeului din Essen, unde a fost creată prima videotecă din Europa, urmată la scurt timp de Berliner Neue Gallery, unde se editează benzi realizate după filmele de 16 mm., înregistrînd principalele *happenings-uri* ale lui Vostell (« Desastres », « Sun in your head ») și Bevys (« Transsiberianbahn »).

La ora actuală, numeroși artiști germani folosesc direct metodele video și investigațiile lor asupra comportamentului, trupului și limbajului. Alături de Josef Beuys îi amintim pe Rebecca Horn, Hans Hodicke, Jochen Gerz, Ulrike Rosenbach, Richard Kriesche și Katarina Sieverding.

În 1972, a cincea expoziție Documenta de la Kassel rezerva un spațiu important artei-*video*, urmată curînd de Muzeul din Graz (Austria), în 1973; apoi, marea expoziție « Prospect '74 » de la Colonia a consacrat mai multe săli instalațiilor video. Ultima Documenta a regrupat cele mai reprezentative lucrări ale artiștilor americani și moderni și a prezentat, alături de *environnementele* lui Paul Kos, Kubeko Shiboka, Joan Jonas, benzi derulate, simultan, de mai multe monitoare.

În Anglia, Serpentine Gallery și Hayward Gallery organizează din 1971 festivaluri de artă-*video*, al căror promotor este David Hall, el însuși artist plastic și cineast.

În Elveția, *medium*-ul devine, din 1969, subiectul de cercetare al unor artiști-teoreticieni precum Jean Oth, René Bauermeister, Gérald Minkoff și Muriel Olesen, care deschid o *video* galerie la Lausanne.

În Italia, Luciano Giaccari prezentase încă din 1967 benzi video la Studioul 971 al lui Varese, iar în 1974 avea să se deschidă, la Florența, galeria Art-Tapes, care editează benzi.

În timp ce, în Olanda, arta-*video* s-a impus cu dificultate, în Belgia, o adevărată promoție de artiști ai comportamentului (ca Jacques Charlier, Louis Nyst, Jacques Lennep, Pierre Courtois, Danny Matthys și Jacques Lizène) au avut ocazia să-și prezinte benzile în expoziții importante.

În Franța, Serviciul de Cercetare al ORTF (actualmente INA) a inventat și utilizat un sintetizator color care a permis cercetătorilor francezi (și, deopotrivă, unor personalități din lumea filmului — precum Godard — sau ai televiziunii — precum Averty) să realizeze primele opere considerate ca aparținînd artei-*video*. Prima expoziție de artă-*video* a fost organizată în 1974 de ARC și CNAV [1], la Muzeul de Artă Modernă al orașului Paris. Ea a grupat, grație echipamentului procurat prin efortul organizatorilor, principalele benzi americane și europene, precum și *environnementele video* (între care acelea semnate de Dan Graham, Nam June Paik, Frank Gillette, Fred Forest, Taka Limura și Kit Galloway). Plasticienii francezi avuseseră și ei posibilitatea de a realiza benzi. Dar deși mulți au făcut-o, puțini au fost aceia care au reușit, din capul locului, fie să creeze un limbaj *video* specific, fie să stabilească relații evidente între propriile lor căutări și noul *medium*. Să amintim, totuși, cercetările grupului de artă sociologică, anchetele asupra artei realizate de Léa Lublin, benzile lui Paul A. Gette și ale lui Christian Boltanski și, mai ales aceea semnată de Nil Yalter, « Femeia fără cap » (care a realizat, de la prima încercare, o lucrare *video* remarcabilă), ilustrînd cercetările artistei asupra limbajului și condiției femeii. Ulterior, tot Nil Yalter a fost aceea care, în cadrul unui colectiv

---

[1] Centrul Național pentru Activitate Audiovizuală.

Scanned with OKEN Scanner

de femei, a continuat să realizeze benzi a căror formă, într-adevăr izbutită, pune în valoare scopul lor deopotrivă politic, critic și incitant.

Asistăm, astăzi, la o puternică implantare a manifestărilor video în lumea artei. Universitățile (Paris I, Vincennes), Școala de Arte Decorative — din inițiativa lui Don Foresta, care făcuse cunoscută la Paris arta-*video* americană, încă pe cînd conducea Centrul Cultural din rue du Dragon —, numeroase școli de Belle Arte din provincie și-au procurat echipament de înregistrare și difuzare. În sfîrșit, serviciile audio-vizuale ale Centrului Georges Pompidou beneficiază de un material foarte sofisticat — cu regie și studio de inregistrare. Centrul Beaubourg a înlesnit, ca producător, realizarea mai multor benzi, cum sînt acelea create nu demult de artistul francez Jean Dupuy, care propunea portrete instantanee ale plasticienilor de avangardă, dintre care unele deosebit de reușite.

Dacă McLuhan a stabilit că « *medium*-ul este mesajul », în arta-*video* mesaj este chiar mesajul, iar *medium*-ul, servitorul său. Studiind arta-*video*, se constată că dezvoltarea ei este foarte apropiată de aceea a tuturor formelor tradiționale ale artei. Noi am putut observa, într-adevăr, tot atîtea forme de artă-*video* cîte practici artistice așa zis tradiționale există, altfel spus, că produsele video se află ele însele în strînsă legătură cu problematica artei contemporane privită în totalitatea ei.

Joseph Kossuth scria: « Dacă pictezi, înseamnă că accepți natura artei fără să-ți mai pui întrebări ». Or, artiștii care au realizat cele mai izbutite creații *video* sînt tocmai cei frămîntați de întrebări, cei care au simțit, uneori confuz, existența unui nou spațiu ce se voia decorat, a unui nou limbaj ce se cerea definit și, mai ales, a unei noțiuni noi, aceea de timp *video*, a patra dimensiune în mișcare.

« Timpul este mișcare », spunea Jean Tinguely. « Și este imposibil să-l oprești ». În termeni *video*, un « loop » este o bandă magnetică închisă în sine, fără început sau sfîrșit, o mișcare perpetuă față de care noțiunea de timp își pierde semnificația precisă. Extraordinara forță a artei-*video*, noutatea ei, constă tocmai în funcția de întoarcere a imaginii, specifică [1] acestui *medium*, care persistă ca tip de relații intersubiective în numeroase lucrări *video*.

Artiștii se referă frecvent la *video* ca la o oglindă. Să-l ascultăm pe Gérald Minkoff: « Căutăm propria noastră apropiere într-o oglindă, pentru a descoperi acel tip de adevăr asupra modului în care îți apare lumea ». Tehnologia video restituie chiar momentul în care oglinda îi oferă celuilalt o autonomie iluzorie. Deși apropiată, imaginea dispare pentru a reapare în altă parte. Spectatorul devine deopotrivă sursa și obiectul unei lumi de viziune, creată pentru și de către el. Subiectul se contemplă ca obiect al privirii, în timp ce se constituie el însuși ca obiect al privirii celuilalt.

Artistul video și spectatorul se află în relații indirecte. Spectatorul participă în cadrul spațiului real, confruntat cu spațiul electronic utilizat pentru funcțiile sale psihologice. Tehnologia video captează și mărește o imagine tridimensională, o retraduce în curent electric, care o restituie ca imagine plată, bidimensională și toate acestea în miezul unui timp care nu stă pe loc. . .

Wallter Benjamin nota în 1934 că, în primii ani ai începutului de secol XX, preocuparea esențială a fost aceea de a ști dacă fotografia este sau nu artă. Benjamin pare însă să nu fi formulat singura întrebare potrivită, și anume dacă fotografia nu a revoluționat cumva întreaga artă. După cum important nu este să știm dacă modalitățile video sînt într-adevăr o artă, ci, mai curînd, care va fi impactul acestora asupra artei de astăzi ca și asupra artei de mîine.

În românește de ALINA LEDEANU

---

[1] sau feedback.

Scanned with OKEN Scanner

GERARD MENDEL

Video-acțiune și pseudo-transparență socială

. . . Era la sfîrșitul lunii mai a anului 1977, la cea de a doua Întîlnire internațională de pe malurile eleșteului de la Berre; o întîlnire a specialiștilor video.

Unul din principalii organizatori ai acestei întîlniri mi-a explicat, înainte de deschidere, cu multă fermitate, deși pe un ton ce mi s-a părut puțin ciudat, puterea « uneltei », de acțiune video. Datorită faptului că video este definită, că înregistrează imagini ale realităților sociale spre a le proiecta cvasi instantaneu — spectatorii, văzînd benzile, ar putea în sfîrșit să ia cunoștință de această realitate. Banda video era mașina așteptată de timp îndelungat, mașina *care produce conștiința socială*.

În definitiv, fenomenul social era un « lucru », un obiect în sine, asemenea unui peisaj sau Parthenonului. Ceea ce lipsea pînă acum, era puterea de «a pune în cutie » acest obiect, de a-l înregistra așa cum se filmează o cursă de cai la sosire: astfel, nu mai poate exista contestație în ce privește pe acela care a făcut o greșeală sau a trecut primul linia de sosire. Video era instrumentul neutru capabil să înfățișeze socialul în sine, iar tehnicianul video devine în același timp omul obiectivizării — socialul transformat în obiect — și omul obiectivității: un om-orchestră, dar fără muzică personală. În plus, el devine omul comunicării care branșează firul între subiect și obiect.

Concluzie explicit formulată și fără a surîde: « Datorită videoului, vom putea să schimbăm lumea rapid, *ra-pid*, în cercuri concentrice: nivel local, regional, mondial. Este o problemă de mijloace. Și mijloace, le vom avea în curînd ».

(. . .) Altfel spus, nu atît în banda video se va afla realitatea socială — deși această bandă, cu certitudine, este purtătoare de informații — ci în discuțiile privind atît conținutul său, cît și producția, discuții ce vor avea loc în grupuri relativ restrînse

---

* MEDIUM: *Recueil d'essais offerts à René Berger* — IDERIVE Collection Acte — Institut d'Etude et de Recherches en Information visuelle, Lausanne, 1981, pp. 1L—24.

Scanned with OKEN Scanner

și avînd situații sociale bine definite. Grupuri instituțional sau social « omogene ». Video va fi astfel nu una din mass-media, însă ceea ce s-ar putea numi o « media intergrupe », ajutînd să se sesizeze natura raporturilor puterii, deobicei camuflate, la nivelul diferitelor articulații ale unei instituții sau ale societății. Pînă la urmă, va trata — prin problematica sa specifică de producție și difuzare, — societatea în întregimea ei ca pe o instituție cu mai multe niveluri; urmărind destinul benzii video și reacțiile diverselor nivele, relațiile puterii în societate ar deveni mai vizibile, căci, în definitiv, este foarte evident că luarea de conștiință se petrece în mintea oamenilor, într-o manieră conflictuală și problematică, prin discuții între grupuri și nu prin revelația unui obiect ce ar fi realul obiectivat.

Acest caracter specific al benzii video a fost de altminteri sesizat de mulți din cei care o folosesc și cunosc bine nevoia unei discuții între spectatori; în număr limitat, după vizionare. Interesul nu rezidă în bandă, ci în discuția grupului despre bandă. Adăugăm că este interesul unui grup omogen și se înscrie într-o instituție bine definită, iar nu într-un simplu grup de spectatori reuniți de șeful lui și în afara unui context instituțional precis.

Să revenim de unde am plecat la începutul acestui text — Întîlnirile de la Istres fiindu-ne o ilustrație. În sensul că ideologia socială ne inhibă, ne paralizează, cînd vrem să ne asumăm și să analizăm aspectul conflictual și contradictoriu al realității sociale.

Pentru amatorii de video reuniți la acest colocviu, banda video era instrumentul unei transparențe sociale, în sfîrșit capabilă să fie « văzută ». « Obstacolele », « cei răi » nu erau artefact-uri a căror forță unică ținea de obscuritatea pe care o făceau să domnească sau contribuiau s-o întrețină. Secolul bandei video este secolul Luminilor, regăsit ! Or dublul act de a filma-proiecta, prezentat și — fără îndoială — trăit ca o simplă tehnică, se dezvăluia de a nu fi în realitate nimic mai puțin decît o pedagogie autoritară, chiar dacă este folosită de indivizi ce se pretind anti-autoritari. Alungați contradicția, ea revine în galop.

Probabil, dimpotrivă, *negativul* socialului — imputările — analizat de unii și alții — era singurul mijloc de a accede la *pozitiv:* adică realitatea existenței și a dominației ideologice, culturale, economice și politice a unei clase sociale și a unui « Establishment ».

Într-un cuvînt, forța obstacolului ideologic provine înainte de orice din forma de gîndire anti-dialectică, la care, atît prin educația sa cît și prin mii de influențe ale vremii, nimeni nu scapă fără un efort de fiecare dată reînnoit și de fiecare dată capabil de a fi reînnoit. Negativ și pozitiv: a ști aceasta în teorie nu economisește deloc efortul ce trebuie susținut în practica cotidiană.

În românește de A. B.

Scanned with OKEN Scanner

LIVIU H. OPRESCU

Mass-media — o direcție culturală

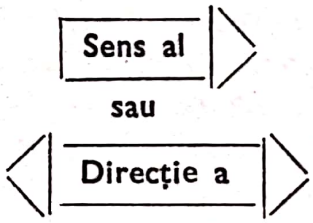
Magnifică și plină de contradicții Renașterea acestui ultim veac al mileniului. Pe Planeta Pămînt — acest «sat mare» — toată lumea fredonează *Submarinul galben*, toată lumea poartă *geans*, toată lumea a citit romane premiate de Fundația Nobel și care au dimensiunea unei reviste, — în timp ce revistele au la fiecare ediție volumul unei trilogii ; toată lumea a fost pe munte cu Hillary și vărul Haroun ; toată lumea a plonjat alături de Cousteau (deci n-aveau de ce să se teamă !) ; toată lumea a fost în India, la Florența ori Voroneț, însoțită de savanți care au explicat minunile de acolo ; toată lumea nu-l cunoaște pe Alexander Flemming ci pe Ian Flemming, toată lumea o iubește pe Brigitte (și ea pe toată lumea, chiar și cățeii !) ; toată lumea se uită la televizor din fotoliu ; toată lumea ascultă radio spălînd vasele ; toată lumea își pune un disc stereo cu muzică gregoriană și se așează tihnit la telefon ; toată lumea suge *Kojak* la filmele lui Bergman (numărul obezilor e în creștere !) ; toată lumea știe că azi globul, privit de sus, e țepos din cauza marelui număr de antene !

Cine a realizat această perfectă unanimitate a armoniei ?

Mass-media și campionul TV

Circotași și optimiști incurabili — cercetătorii, gînditorii, analiștii pun însă în balanță pînă și mijloacele de comunicare în massă.

Ce veac contradictoriu !



Orice întreprindere nepărtinitoare avînd ca obiect analiza modului în care mijloacele de comunicare în massă — (și îndeosebi cele electronice : *radioul și televiziunea*) — contribuie la difuzarea și structurarea culturii, se confruntă din capul locului cu un evantai de păreri cuprinzînd toate nuanțele aflate între excesul afirmației ori negației lipsite de rezerve. Interesant mai este că, atît denigratorii cît și susținătorii provin din mediile cele mai diferite, echivalența punctului de vedere apărînd uneori cu o pregnanță uimitoare :

« Această televiziune a vecinilor noștri ori a noastră este, după cum s-a afirmat, un sedativ național de prim ordin, o mașină a decerebralizării, un vector de cîrpă-

Scanned with OKEN Scanner

ceală intelectuală (camelote intellectuelle !) — sau (ceea ce este mai puțin grav dar totuși ineficace) un instrument de cultură mozaicată capabil doar să « *pudreze* » cu informații disparate un public pasiv și contemplativ, cu înțelegerea definitiv blocată de injectarea dezordonată a unei culturi embrionare ? »[1]

După Dali, televiziunea este « mijlocul cel mai eficace de cretinizare a masselor, ... o pubelă de lux, o cușcă pentru mediocri ».[2]

La o anchetă organizată de ORTF, doi institutori sătești, de la capătul pămîntului — Finistère — definesc astfel televiziunea : « e dracu-n casă »[3] ; « o schizofrenie generalizată a speței umane ».[4]

Deci, chiar spicuite la întîmplare, punctele de vedere ale unor oameni diferiți sînt asemănătoare în ceea ce privește televiziunea, — și în pofida faptului că ei au sau nu ceva « de împărțit » cu acest mijloc de comunicare în massă.

Pe de altă parte, însă, în *O scrisoare deschisă către un tînăr*, André Maurois spusese despre televiziune : « Dacă aș avea tinerețea dumneavoastră, aș fi atras de această artă, ori mai curînd de speranța de a o crea ».

De asemenea : subtil, poetul Octavio Paz afirma că radioul și televiziunea au făcut din toți oamenii « oameni contemporani ».

Prin aceasta nu putem să nu amintim divergența punctului de vedere al universitarului de la Strasbourg, Abraham Moles : « Mitul dinamic al culturii televizate nu este acea "*fereastră deschisă spre lume*", despre care au cîntat poeții, ea va fi mai curînd "*periscopul individului în oceanul social*", servind astfel a întări ideea unei cochilii cu periscop »[5]. Iar dacă la avalanșa de citate selectate din surse disparate mai adăugăm unul : « Radioul și televiziunea sînt covoare, — fermecate și electronizate — care transportă zilnic milioane de persoane în locuri depărtate »[6], nu o facem decît din nevoia jucăușă de a arăta cum se pot uneori copilări chiar savanții. Cert este însă că în clipa în care încercăm, față de noi înșine, un examen cu întrebarea : « care au fost cele cîteva clipe de trăire sublimă pe care ți le-a oferit televizorul », — vom ajunge cel mai probabil tot la o informație privind ubicuitatea specifică acestui mijloc de comunicare : cu alte cuvinte, referința va fi tot la « *covorul fermecat* » ori « *fereastra deschisă spre lume* ».

(Pentru noi, spre exemplu, dincolo de clipa primilor pași pe lună, una din amintirile cele mai pregnant emoționante pe care ne-a întipărit-o ecranul fluorescent este o secvență de teleenciclopedie în care fusese filmată o haită de șacali urmărind un ciopor de gazele Gnu. Izolat de grosul turmei, un grup de animale handicapate era în situație critică. Printre ele se afla o femelă care, minute întregi, — alergînd disperat pe întinderea savanei — făta. Devenit la un moment dat celulă autonomă

[1] *Expunere introductivă* rostită de Robert Born, Președintele Consiliului de administrație al RTV Belgiene, Colocviul internațional. Bruxelles, noiembrie 1969.
[2] Enrique Melon-Martinez, *La télévision dans la famille et la société modernes*. Les Editions Sociales Françaises, 1968, p. 203.
[3] *Mass-media, élèves et instituteurs à la campagne* în « Communications » 6(1966), p. 99.
[4] *Les intellectuels et la culture de masse* », ibid. p. 25.
[5] Abraham Moles, *Televiziune și cultură mozaicată*, în « Etudes de radio-télévision. Les Cahiers RTB — 17/1970, p. 295.
[6] Edwin Emery, Phillip H. Ault, Warren K. Age, *Introduction to Mass Communications*.

Scanned with OKEN Scanner

de viață, iedul urmează instantaneu — de la prima umplere a plămînilor cu aer — iureșul nebun al speranței. Semnificația pe care a căpătat-o în conștiință și memorie acest episod (este unul din cele foarte numeroase care se difuzează zilnic în lume !) nu se explică prin noutatea lui absolută. Știam că rumegătoarele pot făta din fugă, — dar nu translasem această informație în termenii vizualității. Odată operat acest lucru — prin intermediul imaginilor captate pe peliculă și al mijlocului de comunicare, — am fost părtași privilegiați la un moment miraculos al istoriei naturale.

Fără să se bazeze pe impactul « *șoc* » al *știrii*[1], o asemenea informație procurată de mass-media intersectează planul culturii prin reverberațiile afective pe care le declanșează ; prin această disponibilitate asociativă pe care o exercită : a descoperi omenescul chiar în manifestările *firii* — « nihil humanum alienum est ».

Distincția între *cultură* și *informație* se plasează de altfel în epicentrul « *războiului* » celor care apără ori denigrează conținuturile vehiculate de mijloacele comunicării în massă. « Într-un buletin UNESCO, doctorul S. T. Danner a împins limitele distincției pînă la caricatură : « Dacă înțelegem prin cultură perfecționarea spiritului și conservarea tuturor lucrurilor bune moștenite de la trecut, noi vom lua drept culturale emisiunile TV care privesc istoria, muzica, teatrul, literele și artele. Nu vor fi culturale emisiunile referitoare la actualitate, la politică, la problemele practice ».[2]

Atavisme, iată, ale tradiției scolastice și umaniste ne determină ca, urmînd exemplul geometriei, să facem din căutarea definițiilor o condiție prealabilă oricărei cunoașteri. Pentru *cultură* — termen atît de încărcat de valori diverse încît rolul său variază simțitor de la un autor la altul — și pentru care s-au găsit peste 250 de definiții — ne îndeamnă să îmbrățișăm spusa lui Albert Schweitzer : « Cultura este sursa tuturor progreselor omului și ale umanității în toate domeniile și din toate punctele de vedere, în măsura în care aceste progrese contribuie la desăvîrșirea spirituală a individului și *la progresul însuși al progresului* » (s.n.)

« Cultivat este, din punct de vedere etimologic, un dublet al lui colonizat. A fi cultivat înseamnă a fi pus în valoare precum o parcelă care produce roșii. Roșia este răspunsul stereotip al pămîntului la stimulul subordonat seminței selecționate. Dacă am lăsa pămîntul să răspundă liber la stimulii pe care el însuși și i-ar alege din jur, răspunsul său ar cuprinde cu siguranță mai puține roșii, dar mult mai multe buruieni, maci de cîmp sau flori sălbatice.

Omul cultivat este o parcelă pe care civilizația a plivit-o, apoi a însămînțat-o selectiv (. . .). »[3] Astăzi « Cultura rezultă din mijloacele de comunicare în massă în sens larg, inclusiv educația, și raporturile inter-umane reprezintă urma lăsată asupra individului de *logosfera* în care trăiește, în ceea ce privește formele de gîndire verbală ; de *eidosfera*, în ceea ce privește formele grafice, picturale sau cinematografice ; de *acusfera*, în ceea ce privește formele sonore etc. »[4] Constatarea că

---

[1] Un teoretician și practician al presei americane definea termenul în felul următor : « *Un cîine a mușcat un om* » — nu e știre ; « *Un om a mușcat un cîine* » — iată știrea.
[2] Guy Grauthier, Philippe Pilard : *Télévision passive, télévision active*, Tema éditions, Communications, 1972, p. 80.
[3] Robert Escarpit : *De la sociologia literaturii la teoria comunicării*, Ed. Științifică și Enciclopedică 1980, p. 448.
[4] Abraham Moles, *Sociodinamica culturii*, Ed. Științifică, 1974, p. 97.

în prezent cunoașterea nu mai este constituită, în principal, prin educație, ci de către mass-media, — naște aceluiași autor observații subtil definitorii pentru o stare de fapt care nu încetează să-i producă — de nu pesimismul — măcar regretul; « Astăzi structura gîndirii noastre este profund schimbată. Psihologii care analizează conținutul mesajelor sociale își dau seama că educația primită de exemplu în liceu — epocă a învățămîntului umanist prin excelență — contează prea puțin în viața reală, cel puțin pentru majoritatea omenirii. Elementele de mobilare a creierului omului de pe stradă sînt mai curînd afișele din metro, cele auzite în ajun la radio sau la televiziune, ultimul film văzut, ziarul pe care îl citește mergînd la serviciu, conversațiile colegilor de birou și pălăvrăgeala — ceea ce a învățat la școală este o massă cețoasă de noțiuni vechi. Conceptele cruciale, ideile integratoare ale percepției faptelor și lucrurilor, i se impun pe o cale statistică foarte diferită de calea educației raționale, carteziene, avînd un grad ridicat de coerență, în ale cărei virtuți el continuă să creadă ».[1]

Umanitatea se află singură în fața unei sume de cunoștințe care se amplifică și nu mai există o măsură comună între conținutul spiritului și ceea ce mediul ambiant îi propune — el este deci condamnat să fie superficial: « După modelul ciclotronilor, care accelerează particulele ca să învingă nucleele atomice cele mai rezistente, tehnicile mass-media accelerează mesajele și ne supun la un «*bombardament informativ* » care, chiar dacă nu intră în intenția lor, pune la încercare structurile culturale cele mai stabile ».[2]

Activitatea cultural educativă apare în lumina psihosociologiei ca un proces social-uman foarte complex; primii teoreticieni ai comunicării de massă, de prin deceniul patru, orbiți de acest pericol univectorial, și-au fundamentat analizele pe un model de comunicare linear. Faimoasele întrebări formulate în 1943 de Harold D. Lasswell, adaptate de el în 1948 și adresate teoriei informației implică un astfel de model: « cine spune ce, prin ce canal, cu ce efecte? »[3]. Ideea culturii de massă, precum și întreg ansamblul de acțiuni și forme instituționale menite să o realizeze în practică au apărut ca rezultat al ascensiunii masselor la o viață social-politică-culturală conștientă. De aici, o mare frecvență în literatura sociologică și social-politică a unor termeni cum ar fi civilizație de massă, democrație de massă, cultură de massă (mass culture), mass-media etc. (În Statele Unite îndeosebi *mass behavior* a apărut ca un echivalent al noțiunii de comportament colectiv în studiul unor fenomene ca: panica, răscoala, moda și — destul de semnificativ — mișcările de revendicare sociale). Acest concept al culturii de massă difuzate prin mass-media vine din convingerea că Radioul și televiziunea ne pot apropia de magnificul obiectiv al democrației — care consistă în a oferi tuturor (pentru prima dată în istoria umanității !) șanse egale pentru a accede la cultură.

Dar felul în care este utilizată spre exemplu televiziunea, răspunde unor asemenea ambiții?

Abraham Moles, Op. cit. p. 49
René Berger, *Artă și comunicare*, Curente și sinteze nr. 15, Ed. Meridiane, p. 53.
H. D. Lasswell — *Polities: Who Gets What, What, How?*

Scanned with OKEN Scanner

« (. . .) nu mijloacele de comunicare și tehnica difuzării trebuie supuse unui aspru rechizitoriu în fața tribunalului culturii, ci conținutul valoric și semnificația moral educativă ce li se conferă într-o societate dată, avînd în vedere faptul că *a fi informat*[1] nu înseamnă pur și simplu a fi cult, căci nu informația are valoarea formativă a unor elemente de autentică cultură : între masse și personalități există și vor continua să existe deosebiri, dar nu în sensul ideii lui Vilfredo Prat despre o luptă permanentă și fatală între elite și masse, ci al unui proces istoric profund democratic pe care V. Pârvan îl aprecia ca o acțiune culturală avînd două laturi indisolubil unite — *cultivarea massei*, personalizarea membrilor săi și *socializarea personalităților* (. . .) »[2]. Un asemenea demers ar fundamenta un moment esențial, definitoriu, al conceptului de cultură, constituind *difuzarea socială* a valorilor culturale, generalizarea și asimilarea critică la scară socială a acestor valori. Acesta ar fi tocmai momentul în care *conceptul filozofic al culturii* se interferează cu *conceptul sociologic al culturii de massă* aflîndu-și o deschidere plină de semnificații spre imensul șantier de viață și muncă al comunităților umane.

Omul epocii noastre, omul despre care Miguel de Unamuno a afirmat că are « rațiuni pentru a trăi și vise pentru a supraviețui » — are conștiința acestor adevăruri.

Se afirmă frecvent : « televiziunea învață multe lucruri », după cum sînt numeroși cei care recunosc că înainte de a avea televizor nu știau ce să facă seara. O anchetă efectuată de ORTF confirmă acest lucru — îndeosebi în mediul muncitoresc și țărănesc.[3] « 60% din telespectatori recunosc că televiziunea le-a schimbat în mare măsură viața ; 31% — destul de puțin și 9% — deloc. Deci televiziunea a jucat un rol activ la 91% din telespectatori, 87% afirmă a fi învățat mult de la televiziune — iar printre muncitori și țărani acest procentaj se ridică la 91% ; — 50% din telespectatorii care urmăresc cu oarecare regularitate programele culturale afirmă că și-au sporit cunoștințele :24% în domeniul științelor ; 12% în al literaturii; 6% în domeniul artelor; 65% și-au schimbat punctul de vedere față de țări străine; 93% declară că micul ecran e o « fereastră către lume » ; 80% că el scoate femeile din izolarea lor ; 63% că prezența televizorului scoate pe spectator din rutină ; 77% că îi permite să fie informat în toate domeniile ; 57% că e util pentru conversație etc. »[4]. Pe de altă parte, o anchetă realizată de Don Ingman după difuzarea unei emisiuni, ne dă următoarele rezultate privind gradul de atenție investită de receptor :

---

[1] Poate are utilitate și un alt punct de vedere: « (. . .) informația este o formă de cultură și ea încearcă să devină astăzi, sub presiunea circumstanțelor vieții, forma cea mai importantă și mai necesară pentru majoritatea oamenilor ». Pierre Simon, *Le monde*, 29 oct. 1968.

[2] Dr. Al. Tănase. *Conceptul de cutură de massă și semnificația lui actuală* în « Educația adulților». « Cercetare științifică și acțiune culturală ». Referate și comunicări prezentate la Simpozionul « Cercetarea științifică și acțiunea cultural educativă ». Buc. 68, p. 62.

[3] Nu e însă mai puțin adevărat că « 89% din muncitori și țărani găsesc că programele culturale sînt greu de urmărit din cauza conținutului, prezentării, dificultăților de vocabular, etc. Se ajunge atunci la o concluzie foarte simplă: "cultura nu se face pentru noi ci pentru ceilalți, bogații, privilegiații" Enrique Melon-Martinez, Op. cit. p. 75.

[4] Enrique Melon-Martinez, op. cit. p. 169

Scanned with OKEN Scanner

— Atenție susținută fără întrerupere — 2%
— Atenție cu întreruperi, conținutul — 54%
sezisat în linii mari — 52%
— Atenție distrasă de alte preocupări — 15%
— Atenție numai auditivă — 24%
— Nici o atenție în ciuda percepерii — 4%
— Nu știe nimic, deși aparatul funcționa — 22%

În acest moment al analizei, după ce am beneficiat în parte și de datele furnizate prin sondaje statistice, apare nevoia de a opera următoarea distincție: « Creatorul este definit sociometric prin numărul mare de mesaje pe care le trimite în raport cu numărul de mesaje primite ; consumatorul este definit prin atitudinea inversă »[1]. Acum deabia putem înfățișa punctul de vedere al unui creator contemporan, Nicolas Schöffer — în legătură cu situația mijloacelor de comunicare în massă: « Suficient de evoluată pe plan tehnic, rețeaua informațională nu este nici organizată nici utilizată pentru a injecta masselor hrană culturală autentică. Cu toate că s-a pus pe picioare o rețea de televiziune care poate azi să informeze simultan sute de milioane de telespectatori — nu s-a realizat nici un progres. Este aici o infrastructură, dar fără conținut, fără program studiat, fără organizarea capabilă să exploateze eficace această infrastructură. Ea este, pentru moment, în slujba mediocrității. Să ne imaginăm că un cercetător, peste două secole, alege o dată din 1968, examinează toate ziarele, programele de radio și televiziune, trece în revistă ce a fost distribuit consumatorilor de informații — și nu va găsi mai mult de 0,3% din informații avînd valoare oarecare pe plan cultural sau istoric, ca situate în plan istoric să devină demne de reținut drept document.

Nu este un secret pentru nimeni: în spatele informațiilor se ascund alte motivații care servesc interese mai mult sau mai puțin mărturisite, economice, financiare, industriale, politice ».[2]

În acest șuvoi eterogen de opinii pro și contra, revolta creatorului este nedisimulată, de un subiectivism pătimaș, care îndepărtează orice nuanță pozitivă. Nuanțările sînt însă necesare pentru a ajunge la o concluzie corectă, iar Robert Escarpit încearcă să dea mijloacelor de comunicare în massă — ce este al lor: « Francezii, pe care-i consideram de generații surzi la poezie, au devenit în massă permeabili la poezie după ce discurile ieftine au difuzat de exemplu Prévert prin intermediul grupului Frères Jacques — și au permis această veritabilă revoluție culturală pe care o prezintă cîntecul de la Charles Trénet — adică de la difuzarea prin disc. »[3]

Că mijloacele de comunicare în massă, televiziunea în special, au ajuns la o maturitate (care nu le face nonperfectibile !) — este un fapt de necontrazis. Dintre profesioniștii aflați *«înlăuntrul problemei »*, William A. Belson (Director la « Survey Research Center, B.B.C. London) eșafodează chiar un sistem vizînd « *Îmbunătățirea cunoștințelor prin televiziune* » : «Multă lume crede că televiziunea este în măsură să

[1] Abraham A. Moles, Op. cit. p. 104.
[2] Nicolas Schöffer, *La ville cybernetique*, Editions Tchou, 1969, p. 18.
[3] Robert Escarpit, *Lectură și televiziune*, în Télévision & Culture, Les Cahiers RTB 17/1970, p. 49.

Scanned with OKEN Scanner

îmbunătățească cunoștințele telespectatorilor. Și eu cred la fel. Dar îmi dau deasemenea seama, dacă mă refer la propriile-mi căutări, că foarte adesea televiziunea rămîne în afara posibilităților ei. Ea informează mai puțin decît ar putea-o face. Pe baza acestor constatări încerc să explic ce trebuie să facem dacă vrem ca televiziunea să fie mai în măsură de a comunica cunoștințe publicului. (. . .)

Diferite cauze ale insuccesului:

— supraestimarea cunoștințelor pe care le poate avea publicul despre subiectul respectiv;

— fraze complexe, lipsa rezumatului, structură largă, lăbărțată;

— supraestimarea vocabularului publicului;

— nu se ține cont de atitudinea telespectatorilor față de subiectul propus;

— se înfățișează mesajul o singură dată (pentru a fi înțeles, asimilat, e nevoie de o repetiție regulată);

— materialul e prea dens în concepte și idei;

— prezentarea e alambicată;

— mesajul nu va fi acceptat decît dacă telespectatorul e suficient de subtil și îndemînatec pentru a dibui sensul.

Iar dacă *întoarcem* propozițiile enunțate — vom obține sfaturile de urmat pentru ca eforturile să fie încununate de succes (. . .)

În primul rînd, cei care intră într-un organism de radioteleviziune trebuie să fie oameni care prețuiesc simplitatea, care au contacte în toate straturile sociale, care consideră televiziunea ca un serviciu public, și ca un mijloc de comunicare—nu doar ca pe un mijloc de comunicare individuală și de auto-promovare ». [1]

Cu bună știință am furnizat aproape exclusiv elementele cernite dintr-o *bancă* ce înmagazinează date privind interrelațiile culturii cu mijloacele electronice de comunicare în massă. Am urmărit să dăm o imagine, măcar sumară, despre numărul și varietatea punctelor de vedere emise în ceea ce privește transportul de informații din zona culturii și artelor vizuale, translate către un public imens, cu vectorul mass-media[2]. Dar e necesară o precizare: interpretarea mijloacelor de comunicare

---

[1] William A. Belson, *Îmbunătățirea cunoștințelor prin televiziune* în « Télévision & Culture », Les Cahiers RTB — 17/1970, p. 49.

[2] Din primul moment trebuie operată distincția următoare: la televiziune *se face artă* și *se vorbește (analizează) arta.* Acest organism complex numără pretutindeni echipe ample de plasticieni specializați: pe de o parte în teritoriul artelor puse în slujba spectacolului (scenografi, costumieri, pictori de decoruri, ebeniști etc.); și în grafică sau visual-designe — de altă parte. Toți acești creatori sînt confruntați cu problemele specifice, proprii televiziunii. Dacă în Franța, spre exemplu, un artist ca Georges Mathieu este cunoscut ca realizatorul *insignei* de la ANTENE 2 — la noi, de curînd, un colectiv de graficieni numărîndu-l pe Napoleon Zamfir—dar și membri ai colectivului de la TVR—au început să studieze modalitățile în care trebuie acționat pentru a da o mai mare coerență și specificitate genericelor și semnalelor vizuale ale postului național și fiecărei emisiuni în parte. Teritoriul pus în această zonă la dispoziția graficianului este practic nelimitat, dată fiind complexitatea inepuizabilă a « artificiilor electronice » care pot fi utilizate alături de simbolica pictogramelor și de cuvîntul scris.

Aici pot fi rodnic utilizate cîștigurile dobîndite deja într-un teritoriu recent defrișat pe plan mondial: « *TV-Art* »-ul.

Scanned with OKEN Scanner

în massă, ca «*vectoriale* », e destul de răspîndită și nu face decît să constate o stare de fapt, care, în aria culturii, ar putea fi reprezentată cu o schemă de tipul: Creator, produs artistic — Mass-media—Public, cultură artistică. O asemenea stare de fapt consemnează deci «*bombardamentul informațional* » la care este supus publicul prin mijloacele de comunicare în massă.

Reluînd și adaptînd situației în discuție o spusă celebră a lui Valéry : « *Leul e miel digerat* », sumedenie de analiști ai civilizației actuale au lansat teza culturii de tip « *mozaicat* » — pentru care credem că nici nu ar fi necesare asemenea investiții de efort și asemenea mijloace puse în operă[1].

Ceea ce e important nu e *cultura în sine ci o nouă calitate a inteligenței*, — pe care cultura o poate fundamenta !

Primind clipă de clipă informații din zonele cele mai diferite ale cunoașterii — și ne referim îndeosebi la cele privind teritoriul artelor vizuale — fiind purtat prin situri, monumente, muzee, fundații celebre — ale tuturor timpurilor și civilizațiilor — telespectatorul contemporan este desigur « *culturalizat* », instruit. Dar receptarea aceasta pe care i-o oferă mijloacele de comunicare în massă nu este aptă să suplinească receptarea de ordin prim realizată « *pe viu* », la fața locului, în bibliotecă, muzeu, monument etc. Prin dezvoltarea mijloacelor de transport și a « *turismului de massă* » (turism « *cultural* »), contemporanii noștri se adapă din fîntîna culturii înarmați cu acel bagaj pe care l-au căpătat pe căile mass-media.

Iată deci valoarea lor majoră : — prin mijloacele de comunicare în massă *Cultura* devine acel factor care « *dă repere* » pentru « *a structura inteligența* », adică suma de strategii ale deciziilor, nivelul superior, dinamic, implicînd cu necesitate *dialogul* — deci o direcție emulativă de ambele sensuri.

Preluînd cu o asemenea concepție complexitatea mijloacelor de comunicare în massă, angrenînd un mare număr de creatori, esteticieni, istorici, filozofi, sociologi și critici — conspectînd totodată opțiunile, disponibilitățile și dorințele publicului prin « *investigarea receptorului anonim de artă* », se poate dura o dimensiune nouă,

---

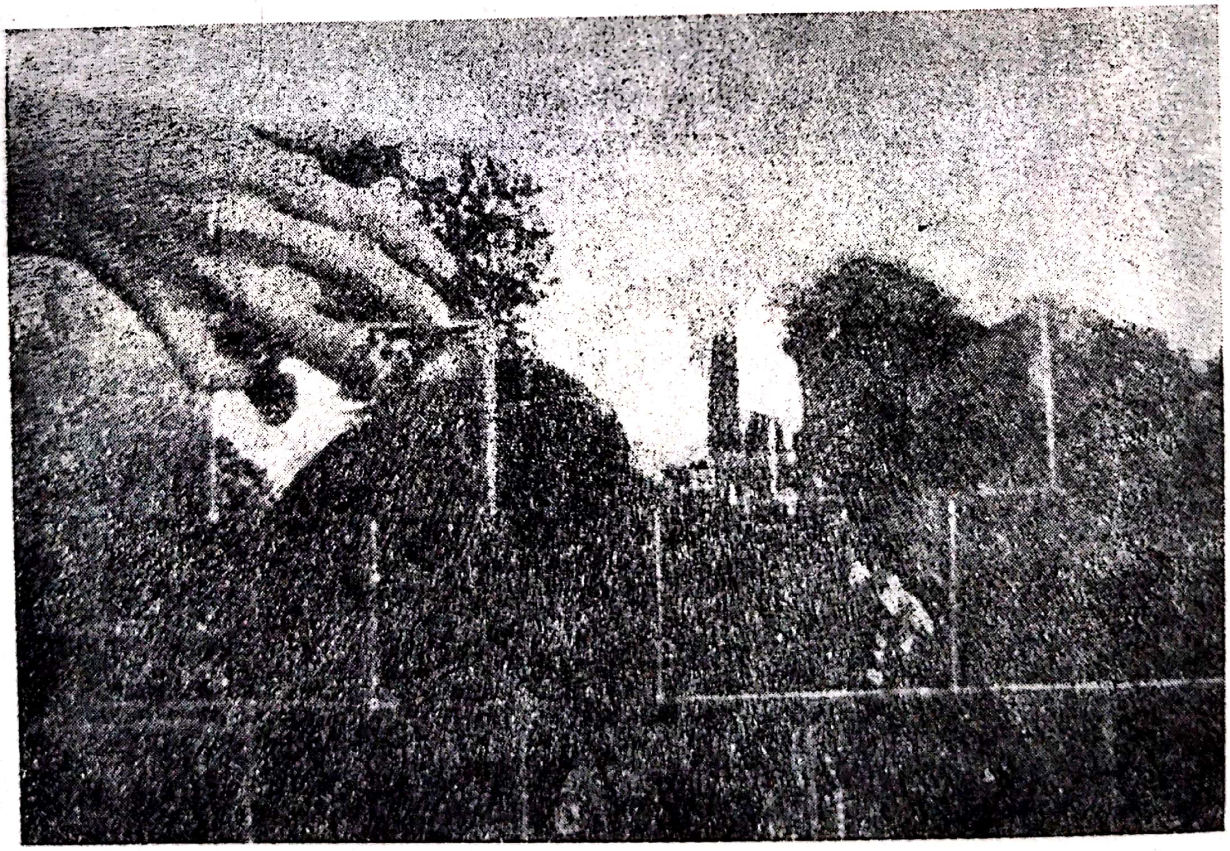
« Cultura de tip vechi a cărei imagine este supusă gîndirii umaniste, s-a bazat esențial pe o mare deosebire între nivelurile sociale; ea a condus la ideea piramidei culturale; ea își găsește sursa teoretică în educație. (. . .) Cultura nouă este esențialmente diferită, noi am numit-o « *mozaicată* » și ea se bazează de fapt pe existența a două straturi sociale : sînt în primul rînd massele-alimentate de mijloacele de comunicare în massă, nutrite de ele, înecate într-un flux continuu de mesaje de toate felurile, digerînd fără efort fragmente de cunoștințe separate — fiind perpetuu supuse uitării. Cultura captată astfel are un caracter statistic și pasiv. Ea reține mici elemente de cunoaștere, pietrele « *mozaicului* » pe care noi le numim « *cultureme* » — împreună cu Lévi-Strauss. Alături, un alt strat e format din societatea intelectuală a creatorilor (în sensul cel mai prozaic al termenului), ea însăși scufundată în fluxul culturii mozaicate — dar acționînd într-un mod diferit. Ea absoarbe elementele care sînt propuse, pentru a construi o nouă serie de mesaje, mai mult sau mai puțin originale, care vor fi difuzate la rîndul lor prin mass-media, — cu alte cuvinte modalitățile comunicațiilor în massă: presa, radioul și îndeosebi televiziunea constituie liantul între această societate intelectuală și massa mare a societății. (. . .) Rezultă deci o cunoaștere formată « *din fărîme* ». Sînt fragmente de cunoaștere care se fixează la întîmplare în mintea individului și-i vor servi ca ecran de referință a culturii. Spre deosebire de vechea cultură, — nu mai există orientare strictă, o rețea ordonată; nu mai există decît posibilități; elemente mai frecvente decît altele; fragmente de cunoaștere; rezultate fără fundament; idei generale inaplicabile; cuvinte-fetiș. Aceasta este civilizația în care noi trăim ». Abraham Moles, *Televiziune și cultură mozaicată*, în « Television & Culture », p. 297.

Scanned with OKEN Scanner

de un adînc umanism și utilitate socială, prin care mass-media ne vor apare ca o *direcție culturală:* prin care Arta fiind slujită fecund slujește Culturii să devină civilizație.

. . . Și astfel, acest veac magnific și contradictoriu ar înceta să mai nască amărăciunea profesorului René Berger, care îi deplînge imensa însingurare în fața *«ferestrei deschise spre lume»*.

Wanda Mihuleac — 1977—fotogramă din «Reconstrucție în peisaj» — video tapes Sony V. Matic European Standard color b/w 7-50 HZ — casetă



Scanned with OKEN Scanner

NICOLAS SCHÖFFER

TEORIA OGLINZILOR

Scanned with OKEN Scanner

Oglinzile ar face bine să reflecteze ceva mai mult înainte de a trimite înapoi imaginile.

JEAN COCTEAU
Eseu de critică indirectă

O carte este o întîlnire cu tine însuți, ale cărei rezultate sunt de asemenea oferite celorlalți. Așadar m-am întîlnit încă odată cu mine și m-am găsit iar deosebit de preocupat de noi probleme, generate în parte de cele pe care precedenta întîlnire le-a ridicat.

Dealtminteri, nu încetez să mă reîntîlnesc la diferite răscruci ale vieții mele.

Fiecare întîlnire se produce în situații și condiții inedite, provocînd schimburi uneori pasionante, uneori calmante, al căror leitmotiv totdeauna subiacent este finalitatea, în general, și lărgirea orizonturilor mele, adică cea mai mare libertate a gîndirii, care este « pînă la urmă » singura finalitate posibilă.

Este o finalitate ce nu încetează « de a sfîrși », de cînd gîndirea s-a declanșat începînd cu primul complex uman folosind combinatoria sa.

În acest itinerariu al ideilor ivite din toate părțile prin care caut să-mi croiesc un drum, încerc cu precizie să « injectez » altele — pe ale mele — a căror filiație este clară și indiscutabilă. Astfel aș putea să adaug acestui parcurs de pe acum lung o microlungime în plus, un « pavaj » pe drumul forfotelor umane țesîndu-și interminabilul său giulgiu de idei plin de informații deja moarte, agonizante, manifestîndu-se din nou sau foarte vii, bornă marcînd perpetuul său mers spre destinele sale nesigure.

TEORIA OGLINZILOR

Pe măsură ce istoria se construiește, noi ne construim propria istorie.

Omul apare — printre diversele mamifere de care se deosebește cu un număr oarecare de caracteristici marcante — *ca un animal, capabil să-și construiască și dezvolte destinul începînd dela proiecte prospective.*

Astfel el își elaborează propria-i istorie, ceea ce nu înseamnă că planurile lui reușesc, dar declanșează procese mai mult sau mai puțin complexe și antitetice, al căror rezultat este totdeauna o modificare, — oricît de minimă ar fi — a sistemului în care este implicat.

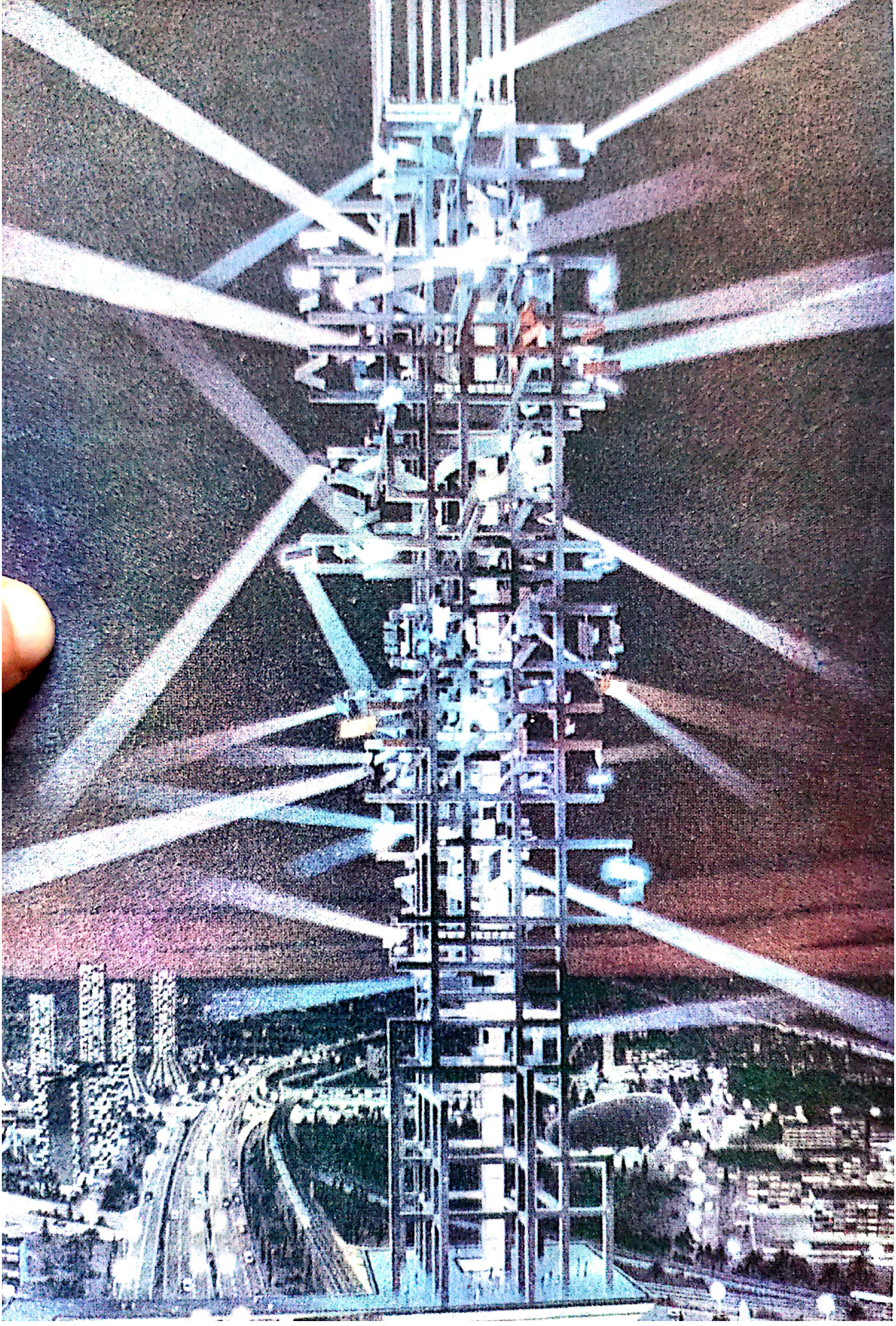
Această activitate constantă — mecanică de bază a mișcării perpetue a furnicarului uman — este reglată de ritmuri contradictorii a căror succesiune se desfășoară în cinci acte:

Proiecte — Construcție — Deconstrucție
— Transformare și *Distrugere*

---

* LA THÉORIE DES MIROIRS, Editura PIERRE BELFOND. Paris 1982 pp. 11—25

Scanned with OKEN Scanner



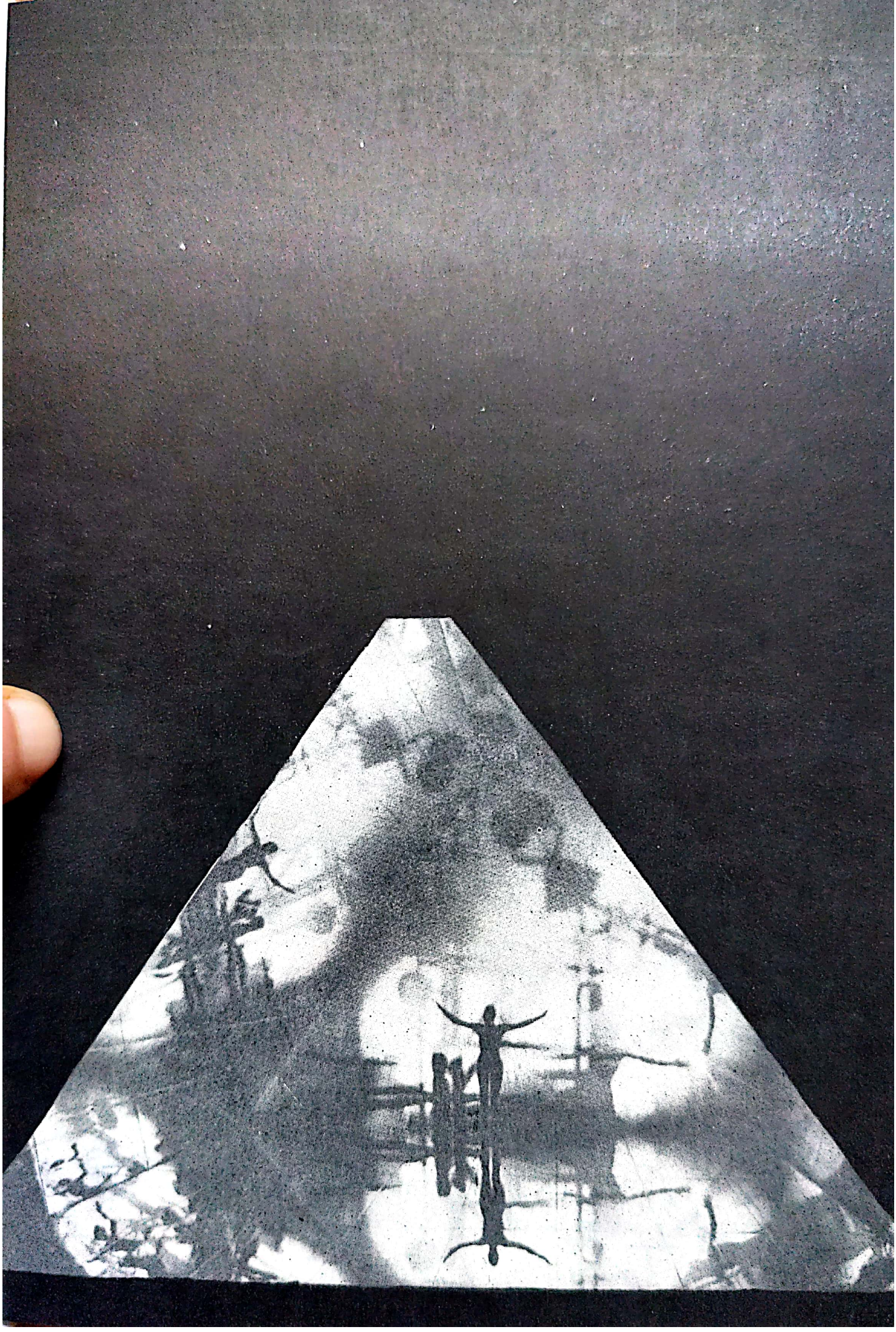
Scanned with OKEN Scanner

◀ Turnul-lumină cibernetic

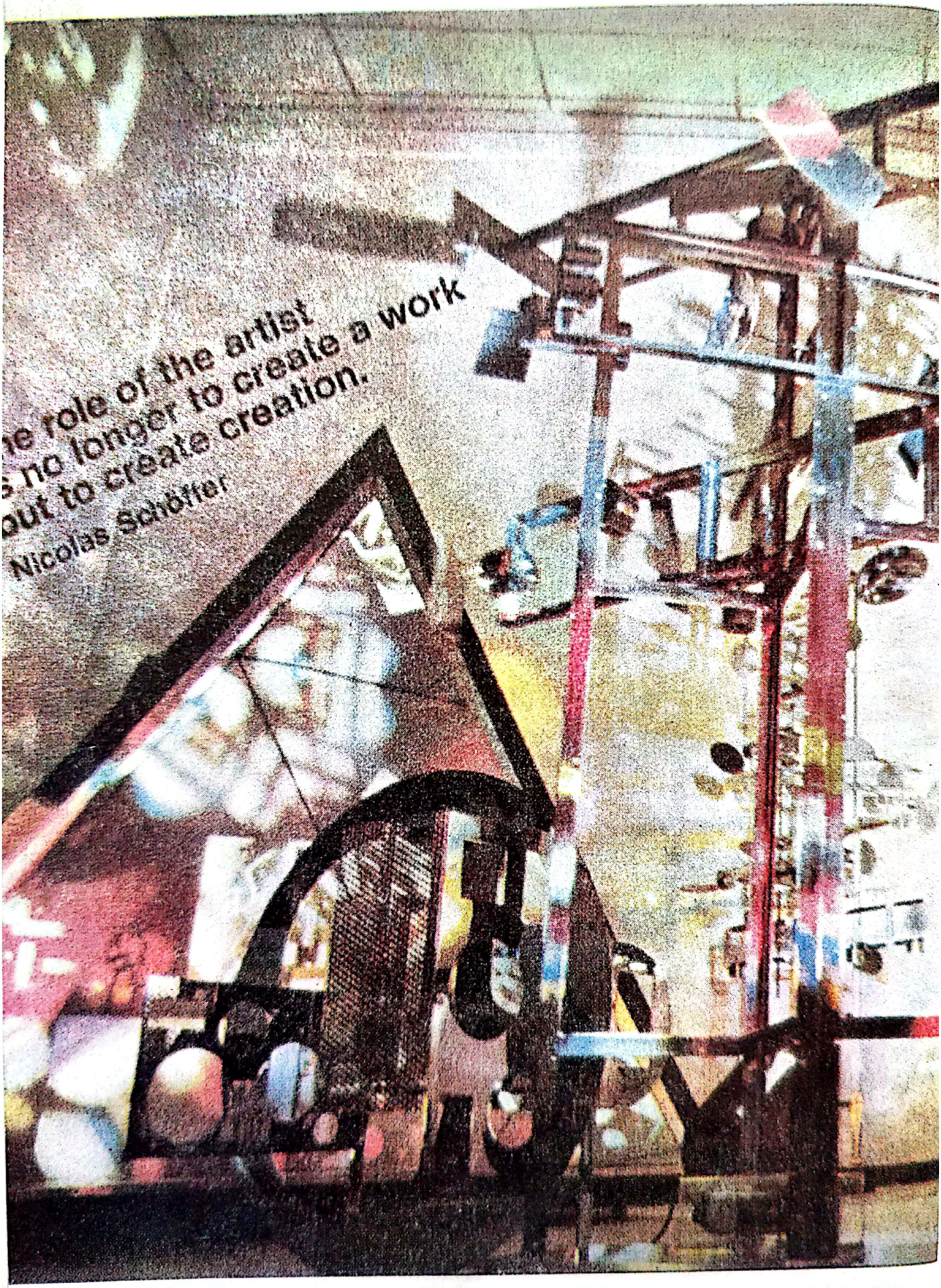
Imagini din baletul *Kildex 1*—ambient plastic ▶
Schöffer, coregrafie Alvin Nikolais

SCAM — 1 — prima sculptură chronodinamică avînd o autonomie totală de mișcare

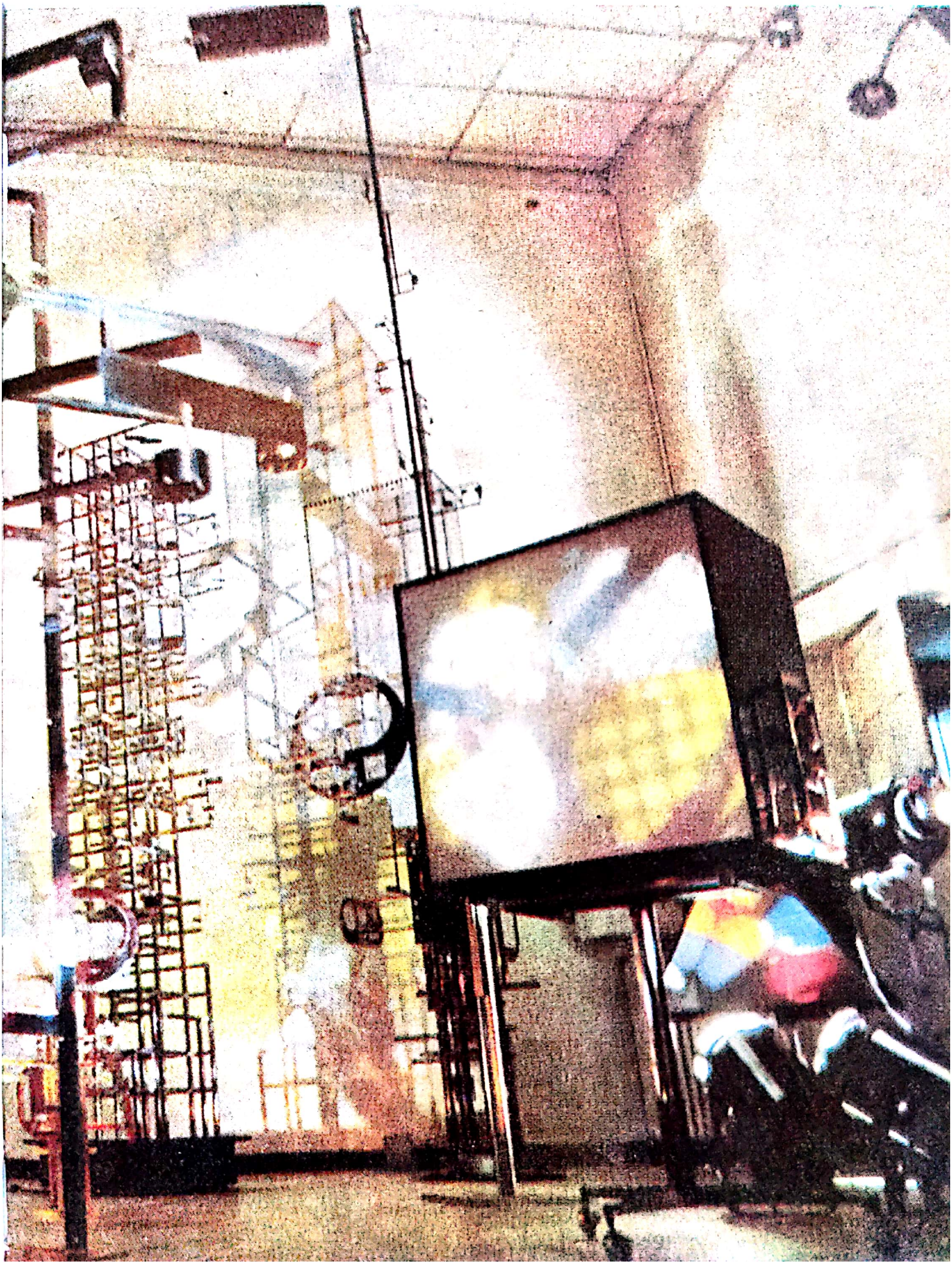
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



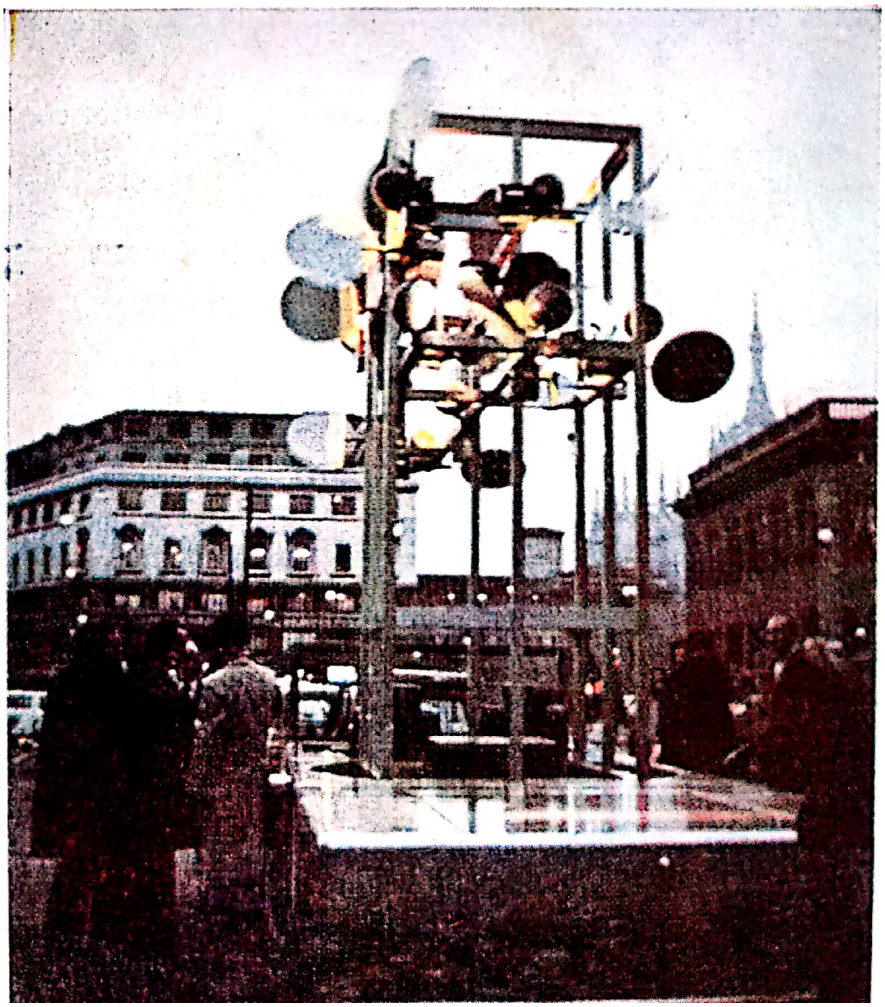
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

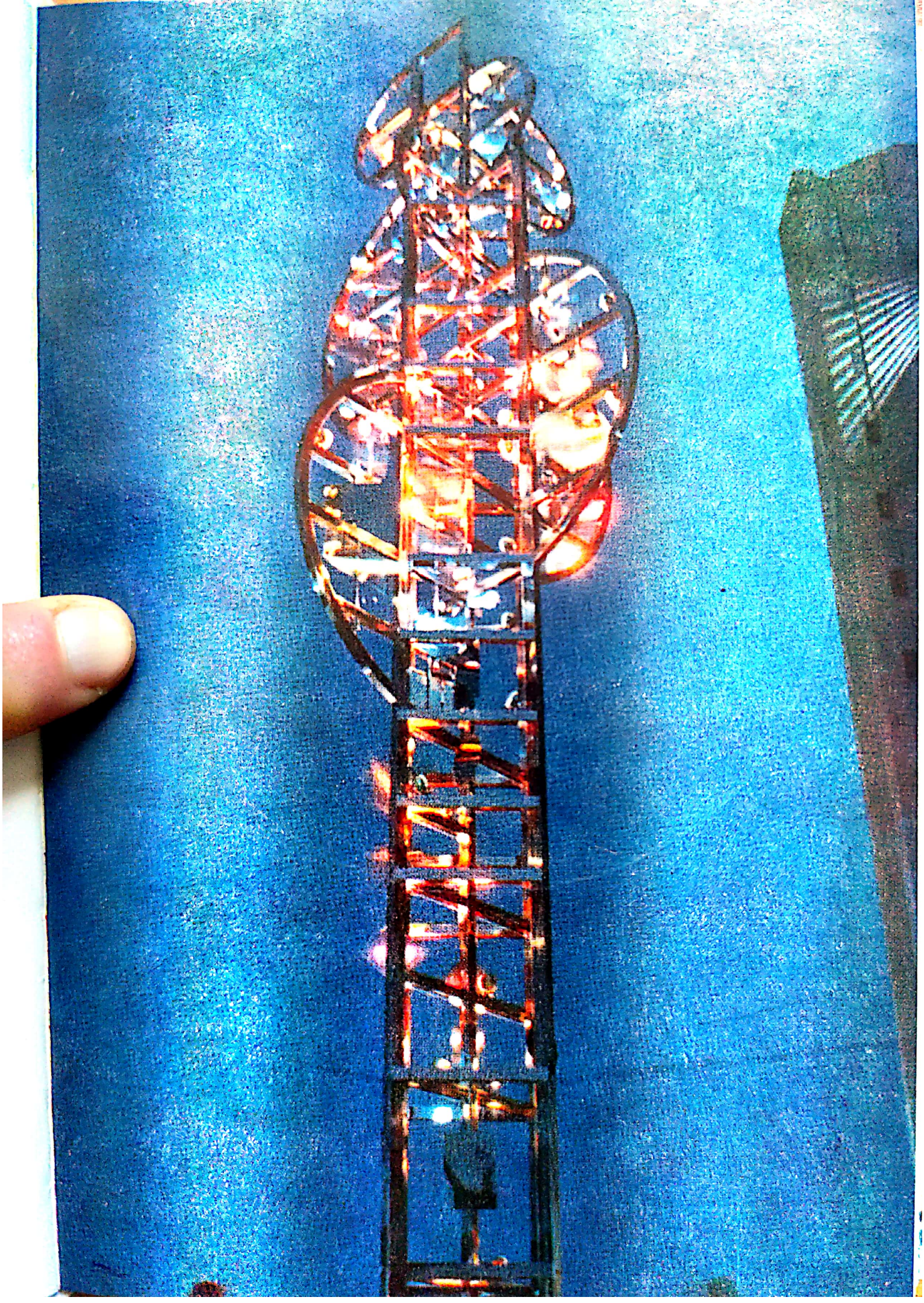
Chronos 15 — sculptură, Bonn — RFG ▶

◀ SCAM — 1 — prima sculptură chronodinamică avînd o autonomie totală de mişcare ▼

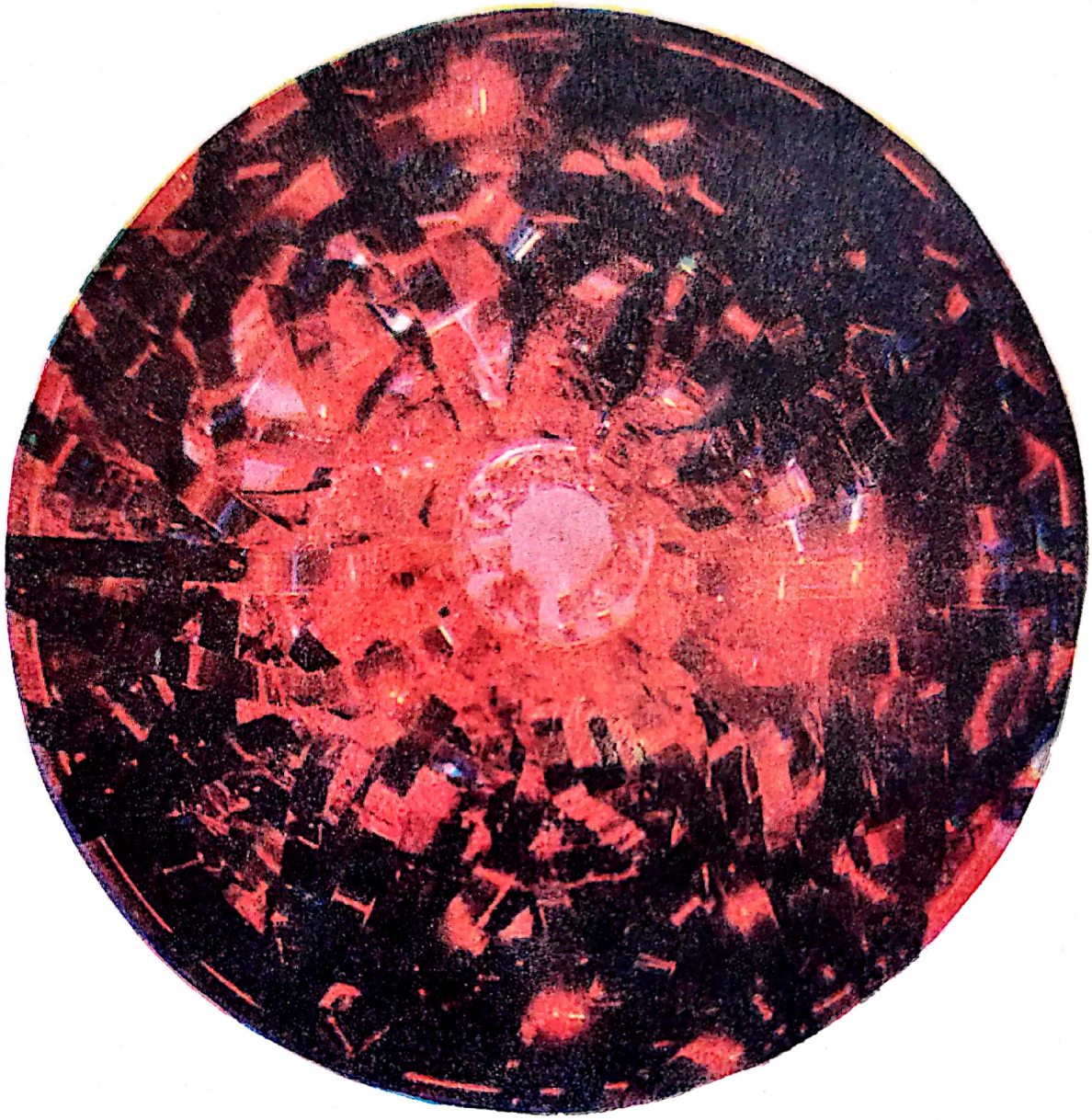


◀ Atelierul artistului

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Soarele, — sculptură

Scanned with OKEN Scanner

Programul vieții este o succesiune de proiecte, contraproiecte, anticontraproiecte.

Proiectul

A executa proiectul vieții, înseamnă a executa motivarea sa fundamentală. Orice proiectare tinzînd să ajungă la o acțiune este proiect, inclusiv non-proiectul care este un proiect negativ, ca și deconstrucția ce este o contrucție negativă, după cum vom vedea mai departe

Cum se naște proiectul?

Obligatoriu în urma altor proiecte care l-au precedat. Orice proiect dă naștere unui alt proiect pînă la epuizarea capacității combinatorii întemeiată pe un capitol inițial de parametrii a căror combinații sunt de cantitate și calitate variate după valoarea integrată de « investitorii-promotorii » și eforturile lor combinate, dacă sunt mai multe, sau în funcție de bogăția combinatorie a inițiatorului individual și potențialul energetic ce-l pune în serviciul urmăririi proiectului.

Proiectul negativ

Proiectul negativ nu înseamnă absența proiectului, ci proiectarea unui efort sistematic de opunere simultană ce se desfășoară în fața proiectului pozitiv, ca o oglindă, fără a fi obligatoriu să-l anuleze, deși inversează constant imaginea și acțiunile sale.

Dealtminteri, proiectul negativ este totdeauna virtual, ca imaginea oglinzii care nu se *desvălue* realmente *decît cînd martorii se află în fața oglinzii, adică în fața aceluia ce se desvăluie*. În acest ultim caz, observatorul este de pe acum atît de mult implicat, încît chiar poate percepe, prin imaginea sa negativă, — propriile sale proiecte negative . . . dacă este destul de perspicace. Dar fie că-l percepe sau nu, dialectica virtuală proiect/proiect negativ constituie baza oscilantă a ritmurilor profunde, pe un evantai de lungimi de undă extrem de largă, scenarii determinînd desfășurarea neîntreruptă a vieții. Aceste succesiuni leagă strîns fenomenele aparente sau voalate, difuze sau punctuale, profunde sau superficiale, largi sau restrînse, percutante sau insidioase. Esențialul este această confruntare virtuală sau reală, în care oglindirea-i poate mai însemnată decît vizaviul său în aparență concret.

Lumina și umbra

Pretutindeni, unde lumina apare există:

a. *Proiectare de umbre*. Umbra este anamarfoza[1] siluetei a tot ce-i opac. În alți termeni, umbra este însoțitorul anamorfozat al oricărui obiect opac în lumină. Este franjul inseparabil al tuturor obiectelor și ființelor.

b. *Oglindirea*. Cînd lumina se izbește de o suprafață plană și strălucitoare, această suprafață o oglindește, dar ea captează de asemenea imaginea inversată a mediului înconjurător luminat ce-i face față.

Această imagine virtuală este — pentru a ne exprima astfel, — desvăluită de oglindă, dar ea nu exclude virtualitatea potențială permanentă. (La fel ca franjul anamorfozat al umbrei noastre care nu ne părăsește niciodată). Dezvăluirea nu este decît o apariție temporară.

---

[1] **Anamarfoză: Imagine deformată și grotescă dată de o oglindă curbă. Fenomen optic ce se produce cînd mărimea aparentă a imaginei nu este aceeași orizontal și vertical (n.tr.).**

Scanned with OKEN Scanner

Imaginea-oglindă, desvăluită sau nu, completează în permanență universul perceput superficial, deoarece-i unilateral.

E un fel de viziune strîmbă, parțial oarbă, care domină percepțiile noastre. Chiar oglinzile revelatoare cînd intră în joc nu provoacă decît percuții și incursiuni trecătoare în cîmpul nostru psihologic.

Pentru ca această revelație să fie « în adevăr revelată » trebuie s-o « încarci » cu mesaje specifice, îngăduind uneori, datorită unor efecte decupate, de a provoca o luare de conștiință adevărată.

Înainte. Dar ce se întîmplă înainte de revelare?

Mediul nostru înconjurător, oricît de schimbător ar fi *conține* totdeauna potențial propriile sale reflecte, astfel spus *propriile sale imagini negative* în toată diversitatea lor. El este determinat, în același timp, de:

1. o oarecare cantitate de oglinzi revelatoare;
2. poziția lor respectivă;
3. configurația lor:
4. interreacția lor.

Imaginea - oglindă poate fi independentă de oglindă ce nu-i decît un captator-revelator a cărui capacitate este mai mult sau mai puțin limitată. *Lumea negativă poate fi mai complexă decît lumea pozitivă*. Universul nostru perceput nu-i poate decît un fragment al unei hiperrealități care ne scapă pentru un moment, — în afară de cazul cînd ea nu ne este foarte parțial revelată prin una din multiplele sale fațete.

În acest ultim caz, noi putem atunci de pe acum să pătrundem în această lume aparent ipotetică, dar care ne oferă aventuri la fel de tulburătoare ca acelea provocate de voința noastră oarbă de a pătrunde universul pozitiv și perceput ca atare, univers, care, pînă la urmă, nu va putea niciodată să ne satisfacă, cu atît mai puțin cu cît acest univers trebuie să fie însă inseparabil de negativul său, ca o fotografie al cărei pozitiv este condiționat de negativul său.

Putem chiar să presupunem că negativul precede pozitivul și că universul negativ este acela care — prin revelatorii noștri perceptivi — face să apară unele din aspectele sale pozitive.

Cine poate afirma veracitatea și unicitatea ce se ivesc prin analizele captorilor noștri? Captorii noștri funcționează oare numai în sensul unei percepții pozitive? Ar fi poate nevoie să interpunem captorii - revelatori spre a percepe fragmentele negative ale universului nostru?

De ce să nu dezvoltăm și să prelungim cunoștințele noastre inversînd procesele combinatorului nostru pentru a acceda la dezvăluirea unor parcele din ce în în ce mai largi ale universului negativ din care noi suntem de asemenea părți integrate?

Toate acestea presupun că universurile-oglinzi, — în ce le privește — demultiplică universul pozitiv produs de ele, în aceeași măsură în care pozitivul produce negativul. Astfel se creează un sistem retroactiv complex, cuprinzînd vaste repertorii de informații disponibile, însă dificil decodabile.

După. Dezvăluită sau nu de captori cunoscuți și necunoscuți, existența virtuală a unor mesaje specifice conținute în aceste repertorii rămîne imprimată în esențialul memoriilor constant totalizatoare pe înlănțuirile de acid nucleic.

Ne revine nouă să găsim căile de acces a acestor memorii, cum am găsit de pe acum, foarte modest, pe aceea a carbonului 14.

Scanned with OKEN Scanner

Cum?

Cele două căi. Aici, căile sunt multiple, dar se pot clasa în *interne* și *externe*.

E sigur că propria noastră imagine dezvăluită de o oglindă ne este obișnuită; o fixăm, o memorizăm. Ca atare, negativitatea sa este simplă: înseamnă inversarea.

Inversare și negativitate sau dubla inversare laterală și în profunzime. — Negativitatea inversată este esențială, pe cînd inversarea dimensionată este un «plus»: operațional. Adică raporturile de profunzime inversată adăugîndu-se la inversarea de bază pot fi considerate ca niște negative inversate producînd clișee inversate, pe cînd un negativ neinversat nu este decît un generator de pozitiv neinversat ca în fotografie. Acesta este, în realitate, negativul unui pozitiv, în timp ce negativul pur înseamnă inversarea atît pozitivă cît și negativă, adică o inversare laterală, interschimbînd direcționalitatea suprafețelor, și o inversare tridimensională, avansînd profunzimile și dînd înapoi pe cele înaintate, inversînd astfel raporturile de profunzimi și proeminențe.

Pînă la urmă, adevăratul univers oglindă este un univers negativ dublu inversat. De acum înainte cînd voi vorbi despre fenomenul-oglindă sau fenomene negative, acestea se vor referi totdeauna la această concepție a dublei inversări.

Umbra. Pretutindeni unde există lumină, există umbră. Fără lumină, nu numai că nu există umbră, însă nici viață. Fotosinteza, baza vieții, este imperativă; totuși, cîte surse de lumină, la fel de umbră.

Cele două prelungiri. Cele două prelungiri ale noastre, proiecție și reflecție, provocate de lumină și dezvăluite datorită ei, ne scufundă într-o altă realitate, parțial perceptibilă.

Aceste prelungiri nu sunt prelungiri simple.

Revelatorii. Cînd aveți în fața dumneavoastră o oglindă foarte plană, vă dă o imagine inversă simplă; dacă oglinda nu este plană, prelungirea este anamorfozată.

Cînd aveți în fața dumneavoastră mai multe oglinzi, imaginea se demultiplică și se complexifică.

La modul general, ne aflăm cu siguranță în fața unei imagini-oglinzi a cărei complexitate este considerabilă și din care numai o parte ne este dezvăluită cînd avem în fața noastră revelatori simpli sau revelatori complexi. Dar dincolo de acestea se află alții mult mai complexi. Aceste oglinzi sunt revelatorii, hipercomplexe și anamarfozante. În același timp, ele înregistrează, diversifică, prelungesc, repercutează tot, constituind un univers de reflexe, care poate nu-s decît noi și universul nostru ce nu este decît reflexul limitat al acestuia.

Ar trebui aici, fără îndoială, să pătrundem și să clarificăm situații și rapoarte.

Ceea ce-i sigur, este că noi trăim într-o complexitate fantastică, în același timp negativă și pozitivă, demultiplicată, anamorfozată și dublu inversată, ținînd seama de poziția și localizarea observatorului.

Pentru a percepe mai mult sau mai puțin parțial fațetele acestor lumi multiple, ne trebuie revelatori. Printre acești revelatori pur fizici, oglinzile ne deschid unele căi ale percepției, precum și o oarecare comprehensiune.

O prismă gigant, formată dintr-un triunghi echilateral înzestrat cu excrescențe poliedrice variate îngăduie — de pe acum — în spațiul său interior, revelarea unei veritabile explozii diversificată de fenomene vizuale, pentru observatorul situat în centrul său.

Carbonul 14. Carbonul 14 a îngăduit prima descoperire a unei memorii căreia nimeni nu-i bănuise existența înainte, ce păstrează fidel unele informații fără ca

Scanned with OKEN Scanner

scurgerea timpului să-i poată aduce aici prejudicii. Este o memorie automatică și permanentă.

Neuronii. Dar nu este numai carbonul 14, mai este deasemenea cortexul cu cele 14 miliarde de neuroni [1], fiecare din aceștia fiind înzestrat cu circa două sute de conexiuni, a căror descoperire deabia a început. La fel este un soi de carbon 14, însă infinit de multiplicat, atît în capacitățile sale de percepție și înregistrare, cît și în capacitățile de transmisie.

Funcționarea acestui ansamblu cortex-neuroni este asigurată, pe de o parte, prin informarea directă, iar, pe de altă parte, prin transmisia ereditară, « ce arhetipează » repertoarele dobîndite și constant mărite din care noi nu recuperăm pentru un moment decît un fragment minim. Neuronii constituie baza vieții conștiente. Așadar aici putem pune întrebarea: Memorizarea neuroniană este oare pozitivă sau negativă? Neuronii înregistrează oare și clișeele codificate negativ la fel ca aparatul fotografic, sau chiar clișeele dublu inversate?

Oglinda universului

Adevărata oglindă a universului n-ar fi nimic altceva decît niște « lanțuri » multiple și succesive a unor unități umane cu al lor cortex conținînd această fantastică oglindă avînd 14 miliarde de fațete, transmițînd constant și ereditar patrimoniul lor progresiv lărgit, datorită facultăților cvasi-infinite a acestui hipercombinatoriu-repertoar care este complexul neuronic? Totul este perceput de acest revelator ce motivează cu certitudine profundă comportamentul nostru, fără ca prin aceasta realitatea ansamblului funcționării sale să fie el însuși perceput.

Totuși, « revelația acestui revelator » începe, lent și progresiv. La urma urmelor, cred că istoria omului poate rezuma — în prima fază — prin constituirea complexului său neuronic — oglindă cu fațete infinit demultiplicate — și prin lărgirea sa ce îngăduie dezvoltarea unei memorizări extrem de vaste care se arhetipează formînd repertorii profunde, negative și pozitive, în același timp, din care luăm din ce în ce mai mult, datorită captorilor psihici, fizici, teoretici și conceptuali pe care îi dezvoltăm începînd cu fărîme de informații mai mult sau mai puțin penibil colectate de la originea noastră și a cărei expansiune urmează calea unei progresii lente, cu riscuri certe, amplificînd constant cîmpul exploratoriu al complexului neuronic.

Adevărata oglindă, la valența omului în fața universului, este o oglindă interioară vie, arborescentă și ascunsă. *Noi nu sîntem decît purtători de oglindă, purtătorii tuturor universurilor negative și prin urmare și a tuturor universurilor pozitive posibile, al căror acces ne este pentru un moment cvasi-zăvorît.*

Singurul revelator este conștiința noastră născîndă. Astfel — și numai la acest nivel — putem să ne croim drumuri — pentru un moment strîmte și fragile — spre alte universuri — oglinzi negative. Pentru a facilita acest acces și a desțeleni drumul, noi putem de pe acum să pregătim și să realizăm acțiuni exploratoare experimental ce ne vor pune în situația de a ne familiariza cu negativitatea revelată. Să creem punerea față în față a unor medii ambiante, bunăoară o arhitectură negativă: un urbanism negativ în fața pozitivului său ne-ar îngădui să arbitrăm, ca să ne exprimăm astfel — o dialectică ce ne-ar introduce activ într-o opoziție aconflictuală.

După părerea mea, prezența activă și apropiată a mediilor ambiante negative și pozitive ar ușura o luare de conștiință negativă în fața luării de conștiință univoce

[1] Este o cifră aproximativă (n.aut.).

si uni-dimensionale în care și datorită căreia vegetăm mai mult sau mai puțin inteligent.

Pornind de la percepția mediilor noastre ambiante opoziționale dar foarte diversificate, de ce n-am depăși, între acestea, rolul nostru de arbitru? De ce n-am distanța această față-n față?

Avîntîndu-ne, am putea între cei doi poli ai conștiinței noastre, să găsim poate, acel punct mai mult sau mai puțin stabil, ce ne-ar îngădui o poziție centrală, o a treia poziție activă, un centru cibernetic de reglare și acțiune.

Astfel am accede la o altă viață, unde am putea stăpîni mai senin și mai eficace procesele noastre dialectice năvalnice, conflictele noastre frecvent degradante ce ne tîrăsc în cîmpuri închise, înconjurate de borne de netrecut; zgîlțîiți pînă la epuizare, noi am pierde, pierdem și vom pierde cea mai bună parte a substanțelor noastre.

Să ieșim din aceste ghettouri conceptuale: să trialogăm, să polilogăm cu cele două universuri pozitive și negative, precum și cu multiplele lor combinații, fără să ne pierdem în infinita lor complexitate.

Timpul negativ și timpul pozitiv

Cum s-a născut universul? A fost precedat de ce? Ce înseamnă timpul?

Fără a putea s-o dovedesc, mi se pare sigur că la origină timpul precede universul materializat.

Timpul, adevărata noastră mamă, vatra noastră, vastă, aproape generator infinit, leagăn și mormînt pentru tot și nimic, pentru a deveni deasemenea, la sfîrșit, propriul său mormînt, a îngăduit începutul.

Se poate cu ușurință discuta spre a ști dacă oul precede puiul sau viceversa, atunci cînd între timp și mișcarea originară pe care a generat-o, succesiunea mi se pare evidentă, fără a exclude astfel posibilitatea de demonstrații contrarii.

Dar toate acestea nu sunt atît de clare cît par. După opinia mea, un timp — să-l numim pozitiv sau negativ (are puțină însemnătate) — a precedat contrariul său.

Să spunem, din comoditate, că timpul negativ a precedat timpul pozitiv. Acest timp negativ în cursa lui înapoi, plecînd de la viitorul său extrem, mergînd spre trecutul său, s-a izbit de un puternic revelator, o « oglindă », ce a declanșat plecarea timpului pozitiv.

Acest timp pozitiv a provocat o mișcare pozitivă, ce — la rîndul ei — a dat naștere materiei. Pe cînd timpul negativ, continuîndu-și cursa, duce cu sine massele de franje negative, memorizate, repertorizate în conștiințele negative, infinit demultiplicate și amplifică în acestea reflexele tot mai mari ale timpului pozitiv, imaginea sa oglindă, dublu inversată, trimițînd în același timp în noile memorii născînde propriile sale memorizări negative, dublînd sau chiar demultiplicînd fantastice repertorii combinate de la care a plecat, printre altele, o combinare specifică, — ceea ce suntem noi, oameni, înzestrați cu captori din ce în ce mai dezvoltați și posedînd un super-captor-oglindă neuronic. Acest super-captor leagă ca un cordon ombilical aventura hominiană [1] a timpului pînă la epuizarea sa, ce nu va fi « poate » decît o altă basculă spre un alt timp negativ generat de primul negativ original.

Astfel ne situăm la răscrucea timpurilor pierdute, căutînd captori și coduri pentru a recupera o parte cît de infimă ar fi, din substanța noastră, decodînd-o treptat

[1] Familie de ordinul mamiferelor al cărui tip este omul și care cuprinde toate formele fosile intermediare de la antropoizi la omul actual (n.tr.).

Scanned with OKEN Scanner

cu dificultate, rațional, prin demersuri zise științifice, și irațional, prin demersuri estetice.

De fapt, cîte conștiințe există?

Pozitive și negative, în inversiuni multiple, dar deasemenea avînd captori, redresori, diversificatori, reflectori poliedrici, — acest ansamblu stocînd și repertorizînd totul.

Noi nu facem decît să căutăm coduri și dificilele accese la aceste topologii secrete. Prin ce demers o să pătrundem mai departe? Printr-un demers rațional sau irațional? Științific sau estetic? Sau prin ambele în același timp?

În căutarea codurilor

Înainte de orice, pentru a avansa, să ne debarasăm de coduri perimate ce ne limitează dur și să căutăm noi coduri.

Într-un anumit sens, savantul schimbă mai repede codurile decît artistul. Însă artistul, datorită « a priori »-ului său irațional, este mai liber în alegere, din momentul cînd a devenit conștient de libertatea sa.

Orice tendință, în artă, de a codifica mesajul prin obiecte nu face decît să limiteze libertarea de acces la un nou cod.

Este vorba de a construi mesaje prin idei liber create și liber codificate cu semne a căror materiabilitate inevitabilă nu face decît să ușureze detașarea de materialitatea lor conformistă, depășită și derizorie.

Orice consens public asupra unui codaj disponibil, acceptat și practicat de la început de toți nu constituie decît un obstacol pentru creație și depășirea ineluctabilă și necesară continuității existențiale.

Viața în general, nu se poate închista definitiv, atîta vreme cît timpul o justifică prin însăși curgerea lui.

Existența universală « izbită », infinit de complexă și multiplă din care noi nu suntem decît o parte infimă, continuînd imaginea sa structurală, miniaturizată la un grad dificil de conceput, — imagine care nu este decît reflexul acestui univers, — ne antrenează datorită raporturilor noastre privilegiate, spre depășiri constante, fie că le-am vrea sau nu.

Cum se dezvoltă comunicațiile noastre cu universul? Firește, prin intermediul oglinzii noastre interioare, cu ai săi captori în număr considerabil: cortexul, neuronii.

În ce măsură cele două universuri — exterior și interior — care pînă la urmă nu fac decît unul — ni se dezvăluie?

Noi, care suntem, în același timp, produsul și adăpostul lor provizoriu dar transmisibil; noi, care suntem, în același timp, observator și observați de noi-înșine; noi, care constituim principalul obstacol totdeauna anevoios de trecut spre cunoaștere, adică spre libertate. Pe măsură ce vom descoperi coduri, succesiuni de coduri, vom descifra progresiv, deși totdeauna parțial, propriul nostru mister. Invers, orice stabilizare de coduri, în indiferent ce sector de investigație, reprezintă o oprire în marșul forțat și obositor spre descoperirea noastră-însăși.

Cum să scăpăm de codurile cîștigate, cum să creem noi coduri?

Omul oglindă focalizat. Pentru a înțelege dar toate acestea, să revenim la omul-imagine, captor și emițător.

Cel mai puternic complex parțial cunoscut dar imaginat în globalitatea sa, oglindind captorul reflector, retroreflectorul-emițător, este constituit de massa neuroniană, fiecare din elementele acesteia reprezentînd o fațetă conținînd într-un volum

Scanned with OKEN Scanner

miniaturizat la un grad inimaginabil, o hipermecanică sensibilă asigurîndu-i o funcție în același timp autonomă și integrală printre cele aproximativ 14 miliarde de alte unități.

Vom considera, — conceptual — acest ansamblu ca o structură poliedrică omnidirecțională oglinditoare, ce călăuzește destinul omului focalizat între cele două fantastice universuri maximalizate și minimalizate care sunt infinitul mare și infinitul mic. Aceste două universuri — nefăcînd decît unul — reprezintă, simplificînd — un pozitiv negativ, adică o imagine maximă în fața reducerii sale minime, ce este de asemenea o formă de inversare, în toată complexitatea sa parțial cunoscută și parțial necunoscută. În poziție centrală, contexul este un punct de impact care reflectează sau absoarbe, dar probabil și captează — emite și retroreflectează. El constituie, ca să ne exprimăm astfel, pînza de fond centrală a aventurii universale și temporale. Vorbesc de contexul colectiv al oamenilor, cunoscuți și necunoscuți, care fugind din trecut spre viitor, reflectă, fără îndoială, în timpul - oglindă, cursa lor din viitor spre trecut. Dar în alte universuri, alți captori centrali fac aceeași treabă, în universul nostru, celelelte viețuitoare — faună, floră, — participînd la aceasta poate mai modest.

Și materia inorganică, la rîndul său, contribuie deasemenea fără îndoială.

Omul focalizat este mai întîi un popas cu multiplicitate și mobilitate, precum ansamblul masselor neuronice care-i sunt grefate îi asigură un rol primordial, dacă nu suprem în sistemul unde este implicat.

Omul purtător de popasuri.

Oamenii purtători de popasuri încep abia să devină conștienți de rolul lor. Ei care căutau întotdeauna în afară rațiunile și explicațiile existenței pentru a încerca s-o justifice încep să se întoarcă spre interiorul lor și să descopere că misterul probabil niciodată total « revelabil » rezidă în mod esențial în complexui lor gînditor, unde fiecare individ își asumă rolul de popas în timp ce-i este atribuit. Receptor și transmițător, omul nu face decît să-și îndeplinească misiunea sa, să se adăpostească, să se aprovizioneze, să se perpetueze, să se deplaseze purtînd prețioasa-i povară, integrat în lanțurile multiple ale furnicilor vii care suntem.

Această fantastică rețea, a cărei totalitate, situată în timp și spațiu, nu este decît mărirea gigantică a modelului componenților săi, crează, asumă și consumă timpul, carbonantul său constant reînnoit, așteptînd epuizarea sa depărtată dar sigur inevitabilă.

Programul acestor componențe nu este decît reflexul infinit miniaturizat al programului global, integral. În toate dimensiunile, în toate direcțiile, oglinzile reflectă, măresc și micșorează — după schemă — modelul de bază — cu parametrii săi în număr cvasi-infinit și combinatoria sa inepuizabilă.

În românește de ALEXANDRU BACIU

Scanned with OKEN Scanner

GEORGES CHARBONNIER

LUMINA CA EVENIMENT

Note despre pictura lui Jean Allemand

Mobilurile lui Jean Allemand sînt materie și nimic nu ne îndeamnă să le considerăm drept lumină « densificată », « masificată », « materializată ». Există o opoziție fundamentală între lumină și materie. Una n-o generează pe cealaltă. Cea dintîi — materia — conține lumina sau, mai degrabă, o izolează. Altfel spus, universul se prezintă ca o rezervă de lumină — a cărei localizare, întindere și intensitate, eu, spectatorul, le ignor —, separată de un « rest » pe care, cel puțin deocamdată, nu știu să-l definesc. S-ar putea ca această rezervă de lumină să fie mai bine definită printr-un termen — care, pentru moment, lipsește — sugerîndu-ne că o zonă, infinită poate, de lumină este separată de acest rest despre care nu știu nimic, printr-o frontieră densă de materie. Dacă lucrurile nu s-ar înfățișa decît astfel, eu, spectatorul, aș fi total separat de spectacol, căci frontiera materială ce mă separă de lumină m-ar lăsa dincolo de spectacolul vizibilului. N-ar mai exista nici spectacol, nici tablou, nici pictură, nimic. Nici rostire, și nici cuvînt pentru a rosti. Trebuie, așadar, să facem ca această lumină — zona de lumină — să devină perceptibilă. O unică soluție se oferă, dacă voim să lăsăm spectatorul *dincoace* de frontieră și să arătăm lumina *dincolo:* să străpungem frontiera, spre a da naștere, astfel, spectacolului, picturii, și spre a da existență spectatorului. « A străpunge » zidul, materia, frontiera nu e termenul potrivit. Trebuie spus: « a decupa ». Allemand nu decupează o deschidere, ci mai multe serii de deschideri juxtapuse, echidistante. Pînza dezvăluie cîteva din ele pentru a spune astfel numărul lor ilimitat. Fragmentele decupate se îndepărtează ușor de peretele din care s-au desprins, rămînînd, în majoritatea cazurilor, paralele cu acest perete. Mișcarea pe care au efectuat-o pentru a se separa de perete este strict perpendiculară pe acesta. Astfel încît, dacă ele și-ar relua locul, deplasarea pe care ar trebui s-o execute ar fi minimală. Dacă această mișcare s-ar îndeplini, spectacol, pictură și spectator ar dispărea. Aici își face loc ceea ce am putea numi paradoxul lui Jean Allemand. În aceasta constă deplina lui originalitate. Într-adevăr, atunci cînd spectatorul privește pînza, el vede frontiera materială, plăcile decupate în această frontieră, și discerne, dincolo de frontieră, prin interstiții, zona de lumină. Este contrîns la a imagina două cazuri.

Întîiul caz: plăcile, desprinse de perete, rămîn imobile în raport cu peretele, oricare ar fi maniera deplasării lor. Spectacolul poate varia după modul de imobili-

Scanned with OKEN Scanner

tate sau de deplasare, ca și după unghiul de observație. Însă, în oricare din aceste situații, vor exista spectacol, pictură, spectator.

Al doilea caz: plăcile — sau trapele — își reiau locurile și scindează universul în două porțiuni: de o parte lumina — în întregime mascată, obturată, ascunsă, deci fără existență —, de cealaltă restul, presupus existent dar invizibil.

Altfel spus, există două zone: una în care totul e lumină, și o alta, în care nimic nu e lumină. Allemand constrînge spectatorul să imagineze ca existentă această a doua zonă, care nu-și dobîndește existența decît dacă, prin ridicarea trapelor, lumina reușește să pătrundă. Însă dacă lumina pătrunde, această zonă inexistentă, a cărei existență spectatorul e constrîns s-o admită și atunci cînd lumina nu pătrunde, capătă un nou mod de existență. De data aceasta, universul e separat în două zone: una în care totul e lumină, și alta în care totul e penumbră și lumină difuză. Ceea ce introduce un al doilea paradox, precum și ideea gradelor de existență diferite, și clasabile între neant și plenitudine.

Pentru ca tabloul să existe, este nevoie ca trapele să fie ridicate spre a putea fi văzute. Allemand le ridică. Însă imaginația nu se poate abține să prelungească mișcarea acestor plăci, să le smulgă din perete, să le îndepărteze și apoi să le fixeze iar la loc, suprimînd orice spectacol. Iar spectactorul nu se poate împiedica să fie conștient de toate acestea, adică nu poate eluda obligația de a imagina un al doilea tablou în care totul e sustras vederii, căci într-o parte a universului lumina e în întregime mascată, iar în cealaltă nu este decît întuneric. Întuneric ce poate conține plăci autonome: neantul poate conține un neant mai dens. Întunericul, un întuneric mai material. A fi în inexistență înseamnă a inexista cu o mai mare densitate. Imaginația, constrînsă de Jean Allemand, realizează un al doilea tablou — cu desăvîrșire abstract — lipsit de orice suport material. *Anti-spectacol* — complementar spectacolului vizibil —, tot astfel după cum există și « anti-materie ».

Economia mijloacelor utilizate e totală. Mediul *lumină* este omogen. Materia ce materializează frontiera — și trapele care provin din ea — sînt omogene, izotrope. E suficient, atunci, ca în această materie să se creeze orificii — aici, regulate —, pentru a genera spectacolul (pînza), a da naștere paradoxului, a crea un al doilea spectacol interior, în întregime populat de imagini, *anti-spectacol* — însă totuși spectacol, și nu concept formalizat — în care spectatorul animă un univers unde perechea inexistență/întuneric îndeplinește un rol.

În universul pînzei, frontiera și trapele sînt făcute dintr-o materie unică, distinctă de lumină. Rezultă că nici o interpenetrare a obiectelor materiale nu este posibilă. Nu se pot concepe decît contacte sau șocuri. Fără a abandona vreodată economia mijloacelor, Jean Allemand introduce, în interiorul sistemului descris mai sus, diferite variante (trape identice, echidistante, paralele cu bariera materializată din care provin).

Prima variantă lasă intactă — în aparență, cel puțin — structura fundamentală, însă modifică dimensiunile relative. Trapele, în adevăr, continuînd să rămînă

Scanned with OKEN Scanner

identice, pot fi mai mult sau mai puțin apropiate unele de altele.

E important să menționăm aici că termenul « scară umană » este lipsit de sens în pictura lui Jean Allemand.

Relațiile semnificative nu privesc, așadar, decît raporturile dimensionale dintre plăci și suprafața materială în care plăcile au fost decupate. (Acest fapt nu este valabil decît în porțiunea propusă de pînză.) Dacă trapele tind să se apropie unele de altele, dimensiunile lor tind să se mărească prin raport cu cele ale intervalelor despărțitoare. Să se mărească oricît de mult dorim. În consecință, atunci cînd trapele se desprind din planul suprafeței în care au fost decupate, are loc un fenomen de transfer al noțiunii de frontieră. În adevăr, suprafața totală a ansamblului trapelor tinde să se mărească oricît de mult hotărîm, în raport cu suprafața ce subzistă din frontiera materializată inițială. Pînza propune atunci un cadrilaj cu trăsături oricît de mici dorim și — « la o distanță oarecare » — ansamblul trapelor, oricît de amplu hotărîm. Ideea de a considera ca nouă frontieră planul trapelor este inevitabilă. Două mișcări devin atunci posibile:

1. Ansamblul trapelor s-a desprins din planul suprafeței-frontieră.

2. Planul frontierei nu s-a modificat. Planul cadrilajului este acela care s-a separat de planul suprafeței-frontieră printr-o mișcare de « retragere » (retragere relativă. Cuvîntul nu apare în limbajul observatorului decît în conformitate cu sensul în care pictorul își propune pînza vederii spectatorului).

Trebuie să admitem și un al treilea caz:

3. Planul trapelor și cel al cadrilajului s-au separat printr-o dublă mișcare.

Însă, în lipsa unor referințe spațiale determinabile, nu există nici o rațiune pentru a ne face să optăm între aceste trei ipoteze, pe care, în plan cultural, imaginația nu poate să nu le întrevadă. Unica aptă de a fi în mod valabil reținută — din poziția relativă a observatorului — este noțiunea de transfer de frontieră. Ceea ce depinde, la urma urmelor, de numărul de pînze pe care Jean Allemand ar fi capabil să le picteze — fără ajutorul ordinatorului — de-a lungul unei vieți întregi, dacă ar propune totdeauna același spectacol văzut sub unghiuri diferite, de la « distanțe » diferite. Acest transfer are o serie de consecințe. Un al doilea cadrilaj apare într-adevăr în planul trapelor devenit plan-frontieră: este cadrilajul determinat de intervalele ce despart trapele echidistante. Acest al doilea cadrilaj nu apare la o « primă lectură ». El reclamă o operație mentală suplimentară. Facilitată sau întîrziată prin variantele introduse. Totul depinde de observator. Într-adevăr, unghiul de observație — adică propunerea spațială a fiecărei pînze — modifică interpretarea.

Prima interpretare: cadrilajul materializat și cel imaterial ar putea coincide. Ele au « aceleași dimensiuni ».

A doua interpretare: cadrilajele n-ar putea coincide. Trama celui dintîi este mai strînsă decît a celui de al doilea. În general, pînza sugerează că întîiul cadrilaj, stabilit în frontiera inițială, este mai strîns decît cadrilajul imaterial impus imaginației de vederea ansamblului trapelor. Desigur, este vorba aici despre un efect « de

Scanned with OKEN Scanner

perspectivă », dorit de pictor. Nu putem, totuși, să nu presupunem că trapele des. prinse din planul inițial al frontierei au facultatea de a spori — nelimitat, oare? — Cum să știm, însă, dimensiunile lor primare pe măsură ce se îndepărtează de frontiera din care provin? Și cum să hotărîm asupra mișcării lor inverse? Dimensiunile trapelor și mișcările lor relative față de planul inițial al frontierei au, oare, vreo legătură între ele? Trapele detașate își mai reiau vreodată locul? Sau se îndepărtează în mod « definitiv » de planul inițial? Există, oare, o respirație geometrică de ritm definibil care să le antreneze într-o mișcare complexă de îndepărtare și de apropiere, ce le-ar condiționa în mod strict dimensiunile? Sau, altfel spus: frontiera poate ea să-și recapete funcția inițială legată de aspectul ei primar?

Pe de altă parte, apariția dublului cadrilaj pare să modifice aspectul zonei în care nu este decît lumină. Unei zone de lumină pură și omogenă pare să i se substituie o zonă de « lumină-modulată ». Actul de separare a trapelor este, așadar, actul de creare a universului propus. Act creator, el absoarbe energie, modificînd mediul care o furnizează. Aici, presupoziția e diferită de aceea care stă la baza unei opere oarecum înrudite, a lui Michel Guéranger. Pentru Guéranger, orice parte « materială » e generată de fluxul de lumină care o propulsează și devine, dintr-o necesitate internă, materie, în măsura în care acest flux constituie un impuls. Lumina « capătă inerție », în vreme ce « creează », prin propria-i forță de deplasare și expansiune. Ea se coagulează în « materie ». Căci, pentru Guéranger, universul e *unul*. Pentru el, la început e lumina. Iar lumina generează materia. Pentru Allemand, lumina e mascată la început printr-un « strat » de materie. Ea este obturată, inițial, prin materia unei zone de non-lumină, în care vor putea să se miște trapele materiale atunci cînd se vor fi separat de stratul ce obtura lumina. Universul este deja scindat în două. În substanță: materie și lumină. În spațiu: un spațiu al luminii, și un altul, pe care materia fragmentată va putea să-l explore. Pentru Allemand — afirmator al unui act de creație despre care Guéranger nu pomenește—, la început « nu-i nimic de văzut », dar universul este deja *doi*.

Variantele nu sînt epuizate. Ele abia încep să se manifeste. Cea mai simplă: o trapă devine autonomă. Ea încetează de a se mai supune legii grupului. Încetează de a fi echidistantă de trapele care-i constituie vecinătatea. Planul ei își pierde paralelismul cu planul materializat din care s-a desprins. Dimensiunile ei relative în raport cu dimensiunile trapelor vecine s-au modificat. (Primele două modificări nu depind de poziția observatorului. Cea de a treia poate, desigur, să depindă. Sau nu.)

Din acest moment, universul încetează de a mai fi integral definit, și informațiile care ne parvin îi afirmă diversitatea. În mod progresiv, universul se îmbogățește, diversificîndu-se. Întîia trapă care își afirmă autonomia, detașîndu-se, își pierde paralelismul cu frontiera materială în care toate celelalte trape se află, încă, la locurile lor, integrate frontierei. Numai conturele sînt aparente. Încă de pe acum, trapa în discuție a încetat de a mai fi paralelă cu frontiera. Ruptura paralelismului nu este aparentă. Ea nu depinde cîtuși de puțin de poziție, sau de obser-

Scanned with OKEN Scanner

vație. E o ruptură adevărată. Forma ei — rectangulară — se păstrează (noua perspectivă tinzînd să o apropie de forma unui romb.) Deschizătura pe care detașarea trapei o lasă în loc își păstrează, deasemeni, regularitatea. Rezultă că diferitele puncte ale trapei n-au fost solicitate de aceeași cantitate de energie (de sens identic), sau că unele turbulențe se manifestă în domeniul unde evoluează trapa (sau unde ea rămîne imobilă). Faptul acesta va impune (cel puțin sub formă de întrebare) substituirea « mediului » prin « domeniu ». Pînă acum, domeniul de dincoace de frontieră avea paradoxalele proprietăți de a nu fi compatibil cu starea de închidere a clapelor. Ridicarea lor era aceea care îi afirma existența. Distorsiunea mișcării unei singure trape pune problema unor eventuale turbulențe al căror sediu ar putea fi tocmai acest domeniu. Mișcarea trapei devine — poate — asimilabilă unui zbor.

Etapa următoare a explorării ne rezervă, în adevăr, o surpriză. De natură să zdruncine descrierea. Pînă în clipa de față, trapele (sau trapa) s-a(u) manifestat întotdeauna de aceeași parte a frontierei: *dincoace*. Acolo unde existența în afara luminii își revela, prin receptarea mișcării, structura ei paradoxală. O pînză oferă acum spectacolul a două trape: una *dincoace* și alta *dincolo* de frontieră, cu toate că o singură deschizătură ni se dezvăluie privirii. Nici una dintre cele două trape nu este paralelă cu frontiera. Trebuie să ne mulțumim cu informația furnizată de pictor: o deschizătură, una singură, Și două trape. Se poate imagina o a doua deschizătură — subînțeleasă — pentru a justifica existența celor două trape. Faptul e lesnicios, iar implicațiile nu sînt cîtuși de puțin misterioase. O singură deschizătură e, însă, descumpănitoare. Problema esențială devine aceasta: atunci cînd trapele se desprind din frontieră, sînt ele oare deplasate (sau atrase) în mod preferențial *dincoace* ori *dincolo* de frontieră, sau mișcarea lor se produce în mod indiferent? Însă *dincoace* și *dincolo*, universul este diferit structurat. Dacă trapa e deplasată sau atrasă (sau și una și alta în același timp), diferența de structură a celor două domenii ar trebui să impună o direcție preferențială. Dacă nu cumva inițiativa mișcării este imputabilă trapei înseși, care ar putea fi receptată, în acest caz, de două medii diferite. Și dacă orice mediu, prin definiție, e susceptibil de a recepta trapa. Care, atunci cînd se deplasează *dincoace* de frontieră, structurează ne-ființa, iar cînd se deplasează *dincolo*, progresează, cu aceeași indiferență, în existentul *lumină*. Dar dacă orificiul este trasat din totdeauna? Trasat pe dimensiunile înseși ale trapei, care poate să-l traverseze, fără frecare, într-un sens sau în altul? Poziția de închidere a trapei n-ar fi, atunci, decît o oprire provizorie. Dacă nu cumva reprezentarea acestei situații (o pînză arată trapele aflate la locurile lor, cu conturele nete) constituie doar viziunea fugară a clipei în care trapele traversează frontiera.

Se naște atunci ideea că structura universului descris depinde de ordinea în care considerăm pînzele lui Jean Allemand. Există *n* moduri de a descrie acest univers, dacă *n* pînze sînt luate în considerare. Explorînd, în ordinea de producere,

Scanned with OKEN Scanner

universul considerat, Allemand propune tot atîtea explorări diferite cîte feluri de aranjare a pînzelor există. Ordinea pictorului nu numai că nu este ordinea unică, dar este o ordine indiferentă. La fel de valabilă ca oricare alta. Dar nu mai mult. Acest spectator căruia pictorul îi propune spectacolul interzis al unui univers incomparabil ca scară și ne-receptiv în mod absolut, acest spectator, a cărui existență era, într-un anume fel, negată, regăsește posibilitatea de *a fi*, explorînd, conform ordinii sale (determinate de o rațiune sau de alta, sau trase la sorți, este același lucru), universul propus.

Ar trebui, așadar, să inserăm aici un studiu despre mobilurile pictorului. Ordinea în care el își pictează pînzele nu e indiferentă. Indiferent e — pentru spectator — să exploreze conform acestei ordini sau a oricărei alta. Și, conform ordinii de explorare, raporturile dintre ființă și ne-ființă sînt modificate; « situația inițială » a universului variază. Sursele de energie se individualizează sau se generalizează.

Pentru a spune toate acestea: o « frontieră », un orificiu, o trapă, lumina. Ceea ce înseamnă că nu există o explicație pentru acest univers alcătuit din puține elemente, dar că numărul de grupări coerente ale acestor elemente sporește nemăsurat cu fiecare nouă pînză, și că numai o pînză total redundantă — înaintea morții lui Jean Allemand — ar putea stăvili o asemenea proliferare. Unele coerențe ne sînt propuse în mod aleatoriu. Și cum nici unul dintre spectatori, oricare ar fi ordinea de așezare a pînzelor, nu-și construiește propria-i viziune coerentă din rațiuni identice cu ale celorlalți, sau măcar omogene în cadrul fiecaruia dintre domenii, interpretările devin inumerabile. Interdicția omului de a pătrunde într-un univers care îi e străin, numai ea generează această situație. Fără teama de repetare, pictorul trebuie să introducă variante în descrierea universului pictural. Dacă elementele conservate în descriere sînt puțin numeroase, numărul variantelor pare a fi, în schimb, nelimitat. În universul lui Allemand, s-ar părea că o « trapă », sau mai multe, se pot afla *dincoace* sau *dincolo* de frontiera care separă *lumina* de *non-lumină*, sau inserate înlăuntrul acestui perete, și că, prin asta, totul a fost spus. În perspectiva geometriei prezentate. Care, e drept, aici e proiectivă ; iar variantele existente în momentul de față își au, toate, locul lor în schema astfel enunțată.

Prima variantă: dacă o singură trapă poate fi imaginată dincolo de frontieră (deci în zona lumină), atunci vor putea fi plasate în acea zonă oricîte trape dorim.

Sub-varianta (1): ele se pot înfățișa paralel, sau nu, cu frontiera, echidistante unele de altele sau nu, în ordine totală sau parțială.

Aceste informații nu privesc decît o geometrie.

Sub-varianta (2): într-o trapă (sau în mai multe), este posibil să decupăm o a doua trapă asemănătoare cu prima, mai mică, și supusă acelorași axe de simetrie.

Scanned with OKEN Scanner

Conform acestei ultime legi, o a treia trapă poate fi decupată în cadrul celei de a doua. Și așa mai departe. Ceea ce dă ansamblului acestor trape o nouă ordine de așezări relative, de o regularitate ce va putea fi anulată conferindu-se o autonomie uneia sau alteia (unora sau altora) din trape. Vom introduce în sistem cantitatea de « libertate », de « dezordine » — de « entropie »? — pe care o dorim. În sfîrșit, aceste trape vor putea evolua dincolo sau dincoace de frontieră.

A doua variantă: se poate simplifica universul prezentat prin suprimarea frontierei. Într-o primă analiză nu mai subzistă decît formațiunile trapelor. La plural. Anularea frontierei e compensată, într-adevăr, prin multiplicarea trapelor. Nu doar într-un același plan, dar în oricîte planuri voim; suprapuse; echidistante. Echidistanța, în această variantă, pare a fi indispensabilă. În interiorul variantei. Și în general. Afirmarea non-echidistanței planurilor purtătoare ar însemna anularea tipului de coerență adoptat de Allemand pentru a-și descrie universul. În mod firesc, afirmațiile de autonomie s-ar putea manifesta din loc în loc, una sau mai multe trape încetînd să se supună legii geometrice a grupului.

S-ar putea crede că suprimarea frontierei modifică total structura și proprietățile universului descris. Aici se cere o nuanțare. Într-adevăr, suprimarea frontierei ar însemna că o osmoză s-a produs între proprietățile zonei-lumină și ale zonei inexistentului, și că legile de deplasare a trapelor sînt, acum, pretutindeni identice S-ar putea admite acest lucru. Însă pictorul e stăpînul luminii. Atunci cînd exista o frontieră, pictorul situa zona-lumină a universului în partea de jos a pînzei. Cînd frontiera a fost anulată, pictorul sugerează reprezentarea unei zone de lumină — dar a uneia singure — în partea de sus a pînzei, ceea ce ar însemna — ținînd seama de habitudinile noastre de percepere și interpretare a perspectivei — că această zonă se află « în depărtare ». Dacă o osmoză a proprietăților s-a produs între cele două zone ale universului, situația spectatorului, în schimb, nu s-a modificat de fel. Spectatorul se află acum în ne-ființă, în interdicția — creată prin construirea unui univers nedefinit ca scară — de a pătrunde în spectacol. El rămîne narator, în sensul proustian al termenului. Spectacol pur. Lumea, antropomorfă sau nu, nu este niciodată propusă pentru ca martorul să-și aibă un loc, oricît de mic. Pentru a rosti spectacolul, trebuie să coincizi cu el și, în același timp, să te degajezi total. Bariera e de netrecut

Dispariția frontierei îi oferă pictorului o stranie libertate. În universul « pretutindeni identic în proprietăți », devine posibilă, fără a se sparge unitatea spectacolului, descrierea unor obiecte complexe prin trecerea progresivă de la forme deschise la forme închise. E suficient să conservăm trapele supunîndu-le unor legi poziționale noi, și încetînd de a afirma o zonă preferențială de acumulare a luminii. Firește

Scanned with OKEN Scanner

că în prima descriere, dacă lumina se afla « de o parte » și ne-ființa « decealaltă parte », o asemenea repartiție nu îngăduia să se dea seamă de toate jocurile aparente ale luminii, iar pictorul, în descriere, își lua toată libertatea de care avea nevoie.

În noua descriere, dedusă din prima, Allemand repartizează lumina după plac, asupra trapelor dispuse conform unei noi ordini. Toate trapele, s-a văzut, sînt pătrate. Ele pot fi dispuse, în noul univers, conform celor șase laturi ale unui cub. Supunîndu-se legilor de simetrie ale formei de cub, însă fără a fi conexate. Mai precis, în fiecare trapă principală e decupată o a doua trapă, ea însăși făcînd loc unei a treia etc. Această variantă geometrică afirmă « vidul » cubului. Care poate fi, așadar, « umplut ».

Noua problemă este, acum, aceea de a rosti o formă plină — adică o formă al cărei interior nu e văzut de spectator — fără a înceta să se afirme că acest plin are tot atîta existență — chiar dacă invizibil — ca și exteriorul, care este vizibil prin definiție. Trebuie arătate atît exteriorul, cît și interiorul. Admițînd o unitate a legilor de explorare și a legilor de structură. Ceea ce echivalează cu a admite isotropia totală a materialului ce constituie volumul descris. A adopta o lege de descriere geometrică înseamnă a afirma coincidența totală a legilor geometrice de explorare și a legilor fizice guvernînd obiectul descris. Multiplicarea trapelor e procedeul adoptat. Primul aspect: fiecare latură a cubului e materializată prin șase trape echidistante. Între acest strat exterior și centrul cubului sînt interpuse două straturi succesive de trape. Trapele din cel al doilea strat sînt mai mici decît cele din stratul exterior. Trapele din cel de al treilea strat — cel mai apropiat de centru —, mai mici decît cele din stratul al doilea. Trapele din straturile *doi* și *trei* nu sînt paralele cu trapele din stratul exterior. Ele se supun unei distorsiuni helicoidale afirmate de prezența, în zona centrală a cubului, a unui al doilea cub — mic prin raport cu primul — și în fețele căruia au fost decupate adîncituri pătrate regulate ce par să afirme că toate trapele provin de aici, mărindu-se pe măsură ce se îndepărtează. Dacă explorăm dinspre centru spre periferie, cubul regulat apare ca fiind constituit la capătul unei mișcări helicoidale. Cubul e deci descris utilizîndu-se 72 de trape precum și cubul interior, care are același centru de simetrie ca și cel exterior, dar ale cărui muchii nu sînt paralele cu ale acestuia din urmă. Pictura nu reprezintă cele 72 de trape, dar observația arată legea lor de organizare. Avatarul următor multiplică trapele. În pînza precedentă, numărul trapelor apărea imediat. Multiplicarea trapelor îngreunează, acum, numărătoarea. Pe de altă parte, această multiplicare modifică dimensiunile relative ale trapelor și pe ale cubului descris de acumularea acestora. O altă modificare se manifestă la nivelul limbajului. Cuvîntul « trapă » devine cu neputință de păstrat. El trebuie înlocuit cu « placă », sau « pla-

Scanned with OKEN Scanner

chetă », sau « lamă ». Termenul « trapă » adăuga geometriei o mare încărcătură semantică. Acum, pe planul semnificațiilor, geometria e dominantă. Acumularea de elemente identice — în ordinea totală sau în ordinea foarte ușor perturbată prin cele cîteva rare manifestări de autonomie — afirmă un mod de descriere a volumelor. Geometria este puternic legată de natura, de textura, de structura materialului. Regularitatea geometrică a materialului-element exprimă isotropia completă a materialului alcătuind volumul descris, isotropia completă a materiei constitutive a universului descris. Forma elementelor identice constitutive poate, atunci, să varieze. În alte pînze, plăcile sînt înlocuite prin cuburi. Pură transformare geometrică ce nu modifică de fel afirmațiile de mai sus.

Apoi, alterarea geometrică se precizează. Cuburile identice sînt înlocuite prin poliedre complexe asemănătoare. Un examen mai profund arată rafinamentul acestei propuneri. În adevăr, este vorba aici despre o descompunere savantă. Veritabilul decupaj propune o continuitate geometrică. Plecînd de la unul din vîrfurile volumului descris, un singur poliedru complex helicoidal propune aparența unor poliedre asemănătoare deduse unele din altele, cu toate că, de fapt, poliedrul e unic. Forma de cub nu mai este imediat aparentă. Și, totuși, certitudinea spectatorului nu poate fi alterată: forma investigată este un cub.

În sfîrșit, cubul reprezentat se închide total. Mai multe variante se propun. Două sînt semnificative în mod deosebit. Într-una, cubul principal e constituit în interior din cuburi asemănătoare, din ce în ce mai mici. Toate, inclusiv cubul principal, prezintă același centru și aceleași axe de simetrie. În cealaltă variantă, aparentă este înlănțuirea materialului ce subzistă după golirea cubului principal. Cuburile secundare sînt presupuse a fi fost extrase. Armătura materializată e singura care subzistă. Însă în vreme ce, în prima variantă, geometria era regulată, ea este, de rîndul acesta, paradoxală. Planul îngăduie să se dea seamă de o arhitectură spațială paradoxală. Reprezentarea în trei dimensiuni ar fi irealizabilă. Este posibil ca fenomenul să fie cu totul general.

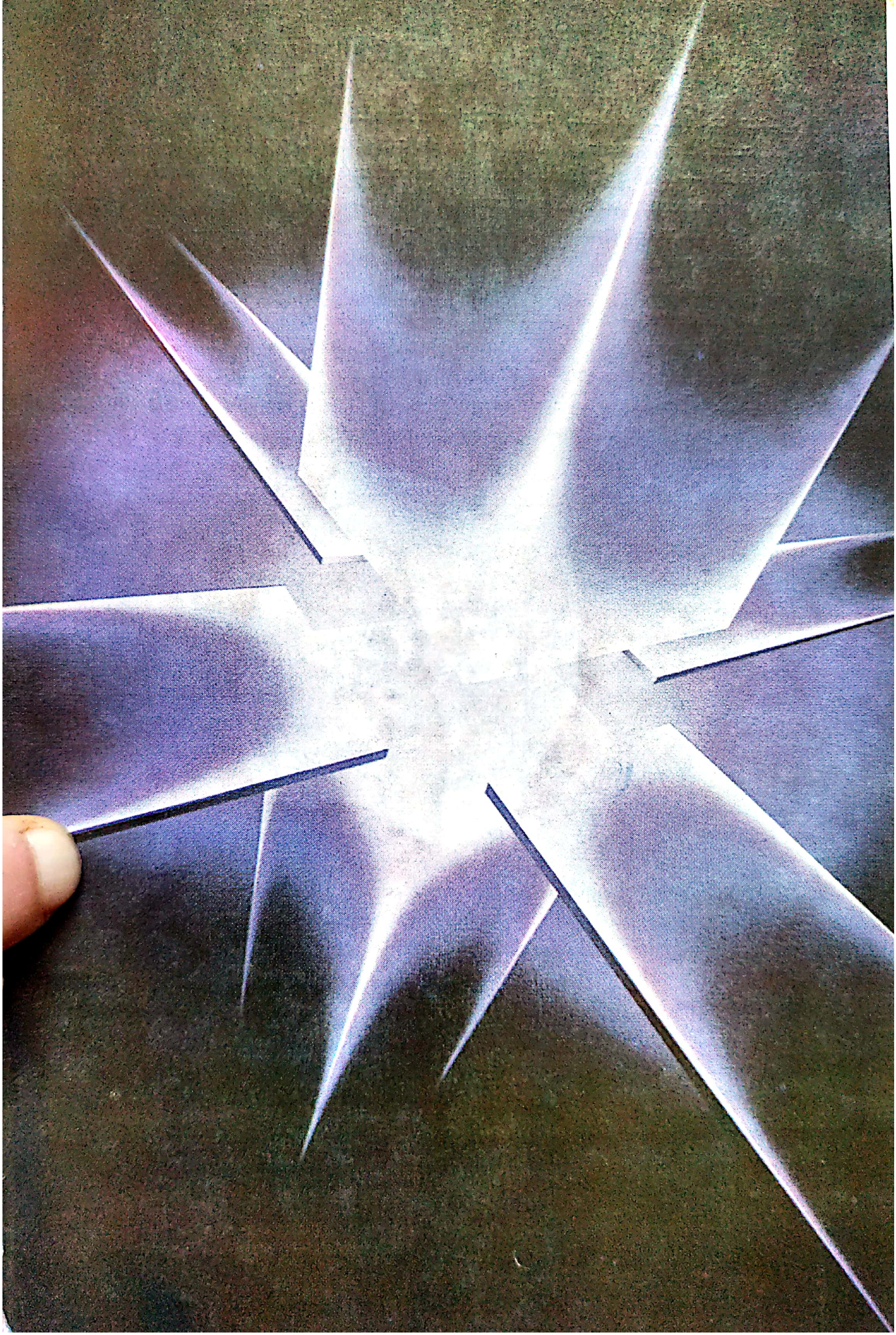
Pînă acum, ordinea cronologică de elaborare a pînzelor lui Jean Allemand a fost, în mod deliberat, neglijată. Într-adevăr, această ordine cronologică nu propune decît unul din cele *n* aranjamente posibile pentru pînzele pictorului, dacă *n* este numărul acestor pînze. Ceea ce ar însemna că:

1) La nivelul stabilirii unei interpretări coerente a ansamblului pînzelor, orice dispunere este indiferentă.

2) Ordinea cronologică de elaborare a pînzelor nu-l privește decît pe pictor.

3) Toate celelalte dispuneri aparțin spectatorului, care poate — întemeindu-se pe propriul plac, pe intuiție, pe facultățile logice individuale etc. — să-și construiască sistemul său personal, coerent, de interpretare.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce pune, evident, mai multe probleme:

1) odată dispunerea aleasă, universul descris este el, oare, același — la nivelul interpretării —, sau depinde de ordinea de explorare impusă de acea dispunere?

2) dispunerea cronologică a pictorului oferă, oare, o mai mare generalitate?

3) pictorul trebuie, sau nu, să formuleze — sau chiar să formalizeze — coerența sa personală pentru a încerca să măsoare procentul de înnoire sau de inerție în dinamica elaborării operei proprii?

O singură operă — adăugată celorlalte — sporește « tot mai nemăsurat » numărul explorărilor posibile. Ce răsturnări sînt, oare, introduse în structura universului descris? Sau ce preciziuni, furnizate micro sau macroscopic?

Viziunea propusă aici este, așadar, una — și numai una — din viziunile posibile.

În dispunerea aleasă, două pînze produc dificultăți.

Într-una din ele — în mod cu totul excepțional — apare circumferința. În același timp, pentru a simplifica descrierea, trebuie să introducem termeni care n-au apărut, pînă acum, în text. Cuvinte-imagini: un tren de cuburi « se angajează » sau « iese » dintr-un tunel cilindric ce se deschide spre lumină.

În cealaltă, un coridor de secțiune pătrată, cu pereții sculptați în motive cu unghiuri drepte, se deschide către lumină. Zona de lumină ocupă centrul pînzei. Totul ar trebui să rostească o viziune orizontală pentru observator. Totul impune, însă, o viziune verticală. Cu capul în poziție normală, observatorul știe că, prin simpla ridicare a frunții, el ar vedea, din adîncimea unui puț pătrat, lumina. Prima din pînze se poate lega, într-o anume măsură, de schema inițială: zona lumină — zona ne-ființei. Într-o anume măsură, doar, căci trenul, care este pătrat, n-ar putea închide orificiul, care e circular.

Această a doua pînză îl face pe spectator să pătrundă în universul lui Jean Allemand. Plasat mereu în zona ne-ființei, spectatorul — cu capul drept, sau ridicat — va fi poate, de rîndul acesta, absorbit de lumină.

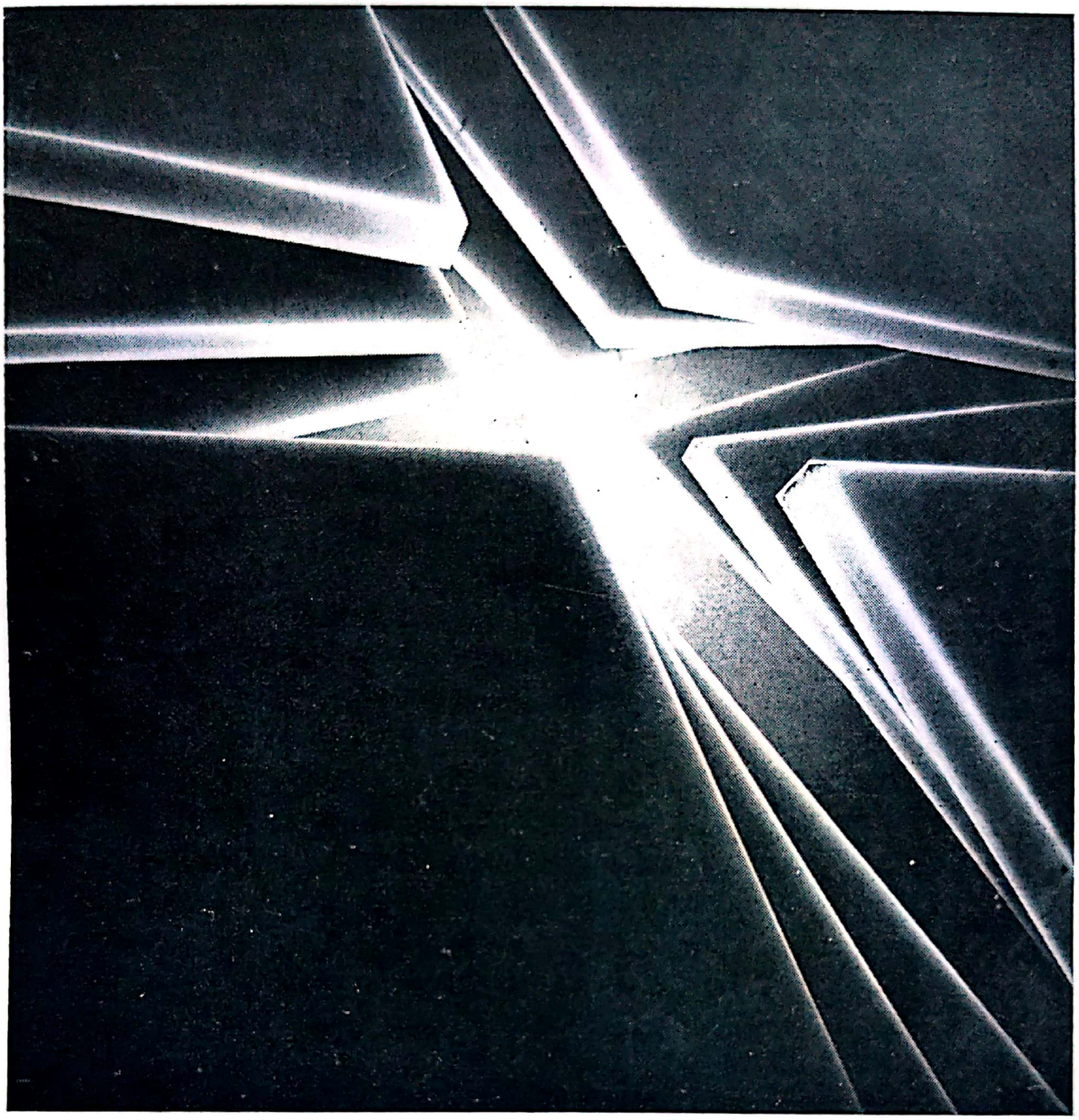
În 1978, Jean Allemand introduce o modificare în viziunea propusă de el. Dec și în interpretările spectatorului. Pe de o parte, coerența operei e menținută. Recunoașterea este imediată. Orice pînză e pe loc identificabilă ca aparținînd lui Jean Allemand. O înrudire geometrică se dezvăluie, deîndată, privirii.

Pe de altă parte, modul de descriere a universului se îndepărtează total de modul pe descriere adoptat de pictor înainte de 1978.

Sistemul frontieră / trape sugera — impunea — ideea că universul descris ascultă pretutindeni de aceleași legi structurale. Altfel spus, viziunea propusă de

◀ Jean Allemand, *Tensiune*, 1981

Scanned with OKEN Scanner



Jean Allemand, *Iradiere*, 1979

fiecare pînză era independentă de « locul » propunerii. « Locul » pierdea orice sens, din lipsa unor repere definibile. Dacă variantele picturale făceau să apară neregularități, autonomii, excepții de la legile generale exprimate, aceste « accidente » — puse în evidență de pînză — n-aveau caracter de unicitate. Aveau proprietatea de a se reproduce « ici-colo », în mod aleatoriu sau supunîndu-se unei legi constrîngătoare. Existența neregularităților — enumerate exhaustiv sau nu — era afirmată în descriere.

Scanned with OKEN Scanner

Procentajul și repartiția neregularităților ar fi putut să fie, eventual, determinate. O tramă definibilă de neregularități, suprapunîndu-se « tramei regulate ». O localizare — relativă — s-ar fi putut atribui acelor neregularități.

După 1978, Jean Allemand acordă primul loc unui fapt despre care spectatorul ignoră dacă e, doar, un simplu accident — singurul, poate, survenit în universul descris — sau dacă e repetitiv. Este posibil ca universul descris să nu fie caracterizat decît prin existența evenimentului propus vederii.

Cunoașterea — sau ignorarea — de către spectator a ansamblului operei lui Jean Allemand joacă atunci un rol decisiv. O inerție dobîndită pe seama altor interpretări îl poate face pe spectator să presupună că evenimentul este repetitiv. În vreme ce, în cazul spectatorului nou — naiv —, ideea evenimentului unic va fi aceea care va domina interpretarea, dacă spectatorul acesta vede doar o singură pînză.

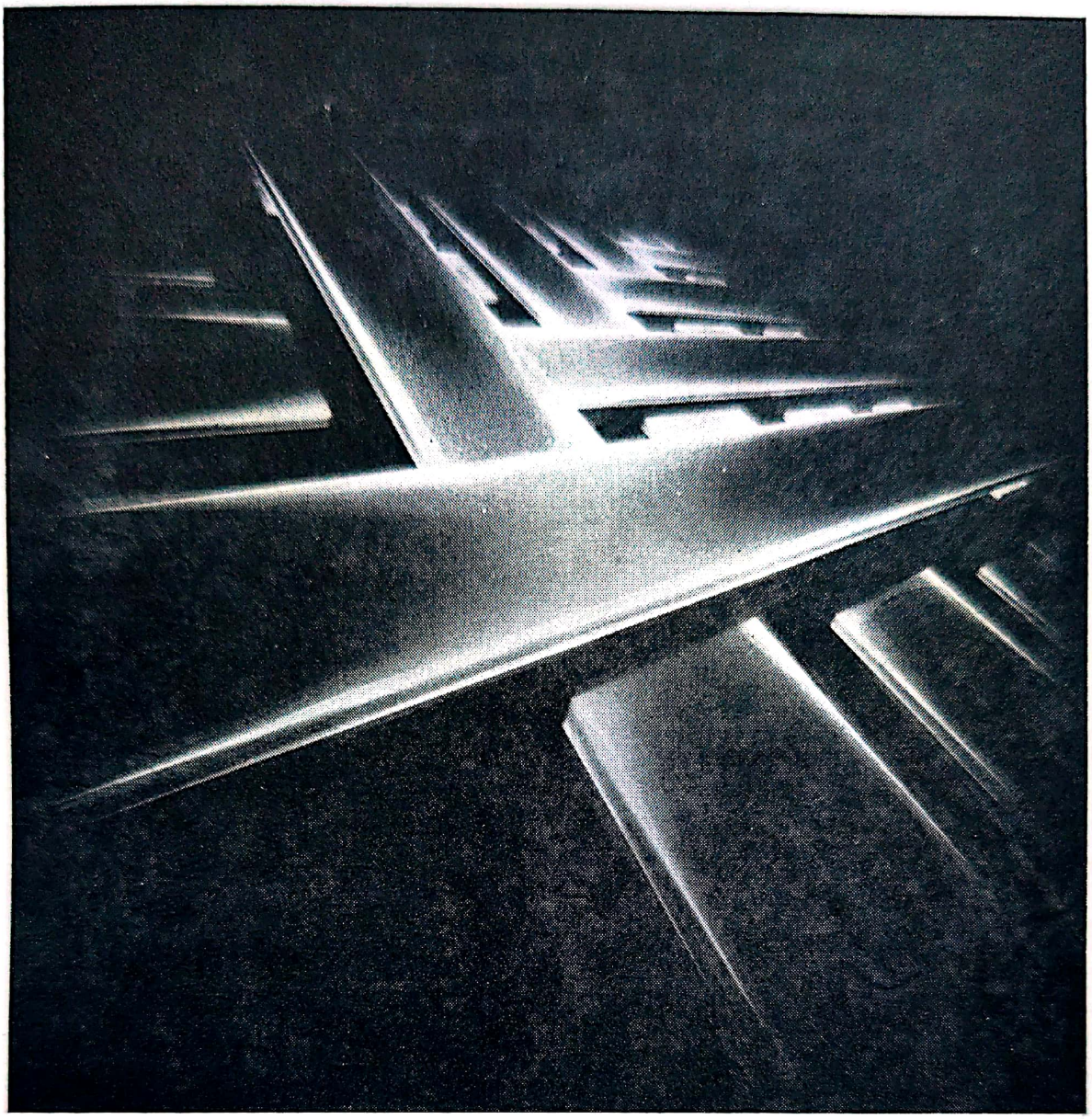
Situația se modifică total dacă se juxtapun mai multe pînze. Pe de o parte, evidenta lor înrudire impune interpretării ideea că ansamblul evenimentelor descrise aparține funcționării unui singur univers. Pe de altă parte, diversitatea evenimentelor propuse sugerează ideea că orice eveniment susceptibil de a fi descris conform geometriei adoptate de pictor poate interveni în universul descris. Așadar, recursul la un eveniment unic — caracterul său repetitiv nu poate fi detectat la vederea unei singure pînze — îmbogățește nemăsurat universul descris de Jean Allemand (dacă spectatorul cunoaște ansamblul operei pictorului). Reapar aici caracteristici ale « vechiului univers »: nici o localizare nu este posibilă. Nici o referire la un eveniment uman acceptabil. Nici o comensurabilitate cu dimensiunile « scării umane » detectabile.

Cît despre materialul constitutiv al obiectelor ce intervin în eveniment, totul ne face să credem că este — ca și la trape — isotrop, dar neidentificabil cu niciunul din materialele existente în universul înconjurător.

Se pare că evenimentele ar putea fi grupate. Pentru a fi inteligibilă, gruparea trebuie făcută presupunîndu-se cunoașterea de către spectator a întregii opere a lui Jean Allemand. În acest prim sens, situația spectatorului este modificată: în ceea ce privește propria lui interpretare. Într-adevăr, în pînzele pictate înainte de 1978, examenul unei singure pînze ne îngăduia adesea să degajăm legile generale de organizare și de funcționare a universului descris.

În majoritatea pînzelor pictate înainte de 1978, universul era împărțit în două zone — o zonă de lumină, o zonă de ne-ființă — despărțite printr-un « strat de materie » străpuns de deschideri pătrate. Spectatorul era plasat, de pictor, în zona ne-ființei. Zona-lumină apărea dincolo de frontiera materializată. Întîiul grup reținut în noua clasare cuprinde pînzele în care spectatorul aparține zonei de lumină. Zona întuneric / ne-ființă este aceea care se află acum *dincolo*.

Scanned with OKEN Scanner



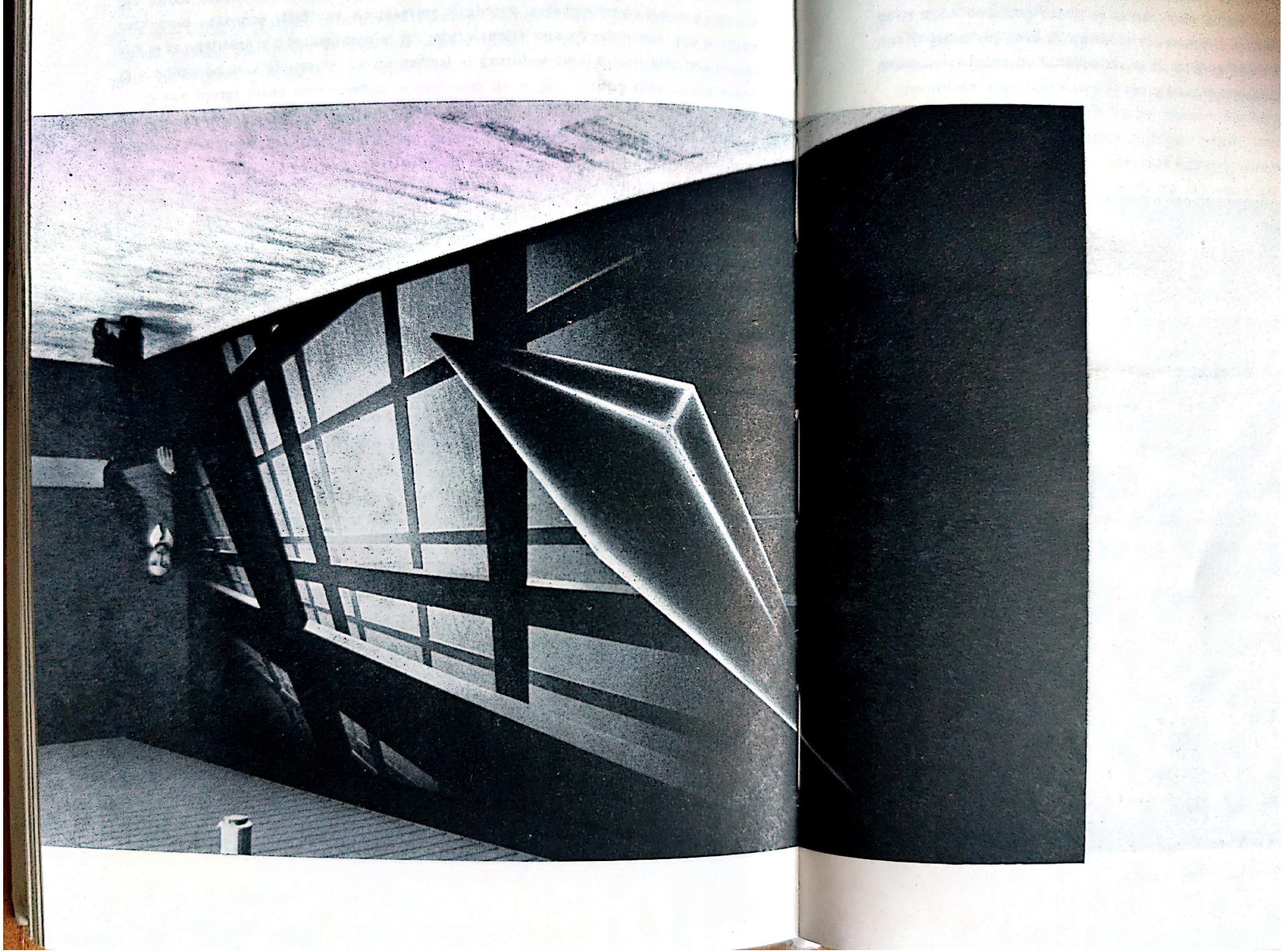
Jean Allemand, *Radiance*, 1981

Noțiunea « dincolo » face să apară o nouă diferență, selectabilă încă din momentul examinării pînzelor grupate astfel și valabilă pentru toate celelalte: nu mai apare nici o frontieră care să despartă universul în două zone. Noțiunea de separare în două zone continuă totuși să existe, însă ea nu mai este aplicabilă decît porțiunii de univers descrise în fiecare pînză. Nimic nu ne îndreptățește să facem generalizări. În sfîrșit, separarea în două zone este acum exprimată prin apariția de forme constitutive ale evenimentului local propus de fiecare pînză; spectatorul vede forme

Scanned with OKEN Scanner

Jean Allemand, *Realizare monumentală pentru Şcoala Superioară de Electricitate din Gif-sur-Yvette*

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

luminate care se detașează din întuneric. Nici un halo nu pătrunde în zona de întuneric. Lumina face să apară forme. Se concentrează. Se oprește.

Încă de pe acum se manifestă o nouă caracteristică, generală: dispariția preeminenței pătratului, din care ochiul nu percepe, de multe ori, decît un unghi. Supraviețuirea lui e sugerată de amintirea operelor anterioare.

O idee nouă: în toate pînzele din prima sau a doua perioadă, constituind, în ordine cronologică, opera pictorului, trebuie să admitem că — lăsînd la o parte salturile creative, discontinuitățile în demersul creator — universul descris prin evenimente izolate succesive poate fi dedus din universul descris, în generalitatea lui, de fiecare pînză a primei perioade.

În întîiul grup determinat, formele constitutive de eveniment sînt lungi « fîșii » de materie. Termenul « fîșie » nu e satisfăcător. El definește corect forma, însă nu sugerează și rigiditatea. Aceste fîșii sînt împletite, întrețesute în asemenea fel, încît atunci cînd o fîșie trece pe deasupra alteia, care îi este perpendiculară, ea va depăși, în mod definitiv, toate fîșiile care îi sînt perpendiculare. Rezultă că, atunci cînd două sisteme de fîșii paralele sînt astfel întrețesute — în unghi drept și în mod regulat — ,fîșiile de aceeași orientare apar constant deasupra, cu un decalaj regulat. Succesiunea decalajelor definește, așadar, o direcție preferențială: un ax abstract structurează universul. Generalitatea unei descrieri care părea localizată se manifestă acum. Putem, deci, să considerăm pînzele grupului ca exprimînd trecerea lucrărilor din prima perioadă către lucrările din perioada a doua.

Într-un al doilea grup, « fîșiile » rigide (sau aproape) — singurele elemente preluate din primul grup — se combină spațial cu un alt element: o « bîrnă » cu secțiune pătrată. Se naște atunci jocul variantelor inepuizabile. Într-o pînză, o bîrnă e înconjurată de o fîșie perpendiculară pe marele ei ax. Laturile fîșiei se încrucișează — « cu fața către spectator » — la înălțimea muchiei bîrnei « celei mai apropiate » de spectator. În mod subtil, pînza descrie o configurație « imposibilă ». Într-adevăr, înainte de a se încrucișa, capetele fîșiei sînt aplicate pe laturile bîrnei. După ce s-au încrucișat, fiecare din cele două capete tinde să devină perpendicular pe planul feței la care era aplicat.

O altă pînză: bîrna este complet înconjurată de o fîșie închisă care aderă total. O a doua fîșie este aplicată — cu un decalaj — deasupra celei dintîi. Așa par lucrurile să se înfățișeze la o primă lectură. De fapt, situația este cu totul alta. Un examen mai atent revelează imaginea « adevărată ». Spațiul este ocupat de trei « blocuri » ale căror laturi sînt, două cîte două, paralele. Aceste trei blocuri definesc, ocupîndu-le, « trei sferturi din spațiu ». Fiecare bloc este înconjurat de o fîșie strîns aplicată pe blocul central, paralelă, dar nu lipită, la fețele celor două blocuri

Scanned with OKEN Scanner

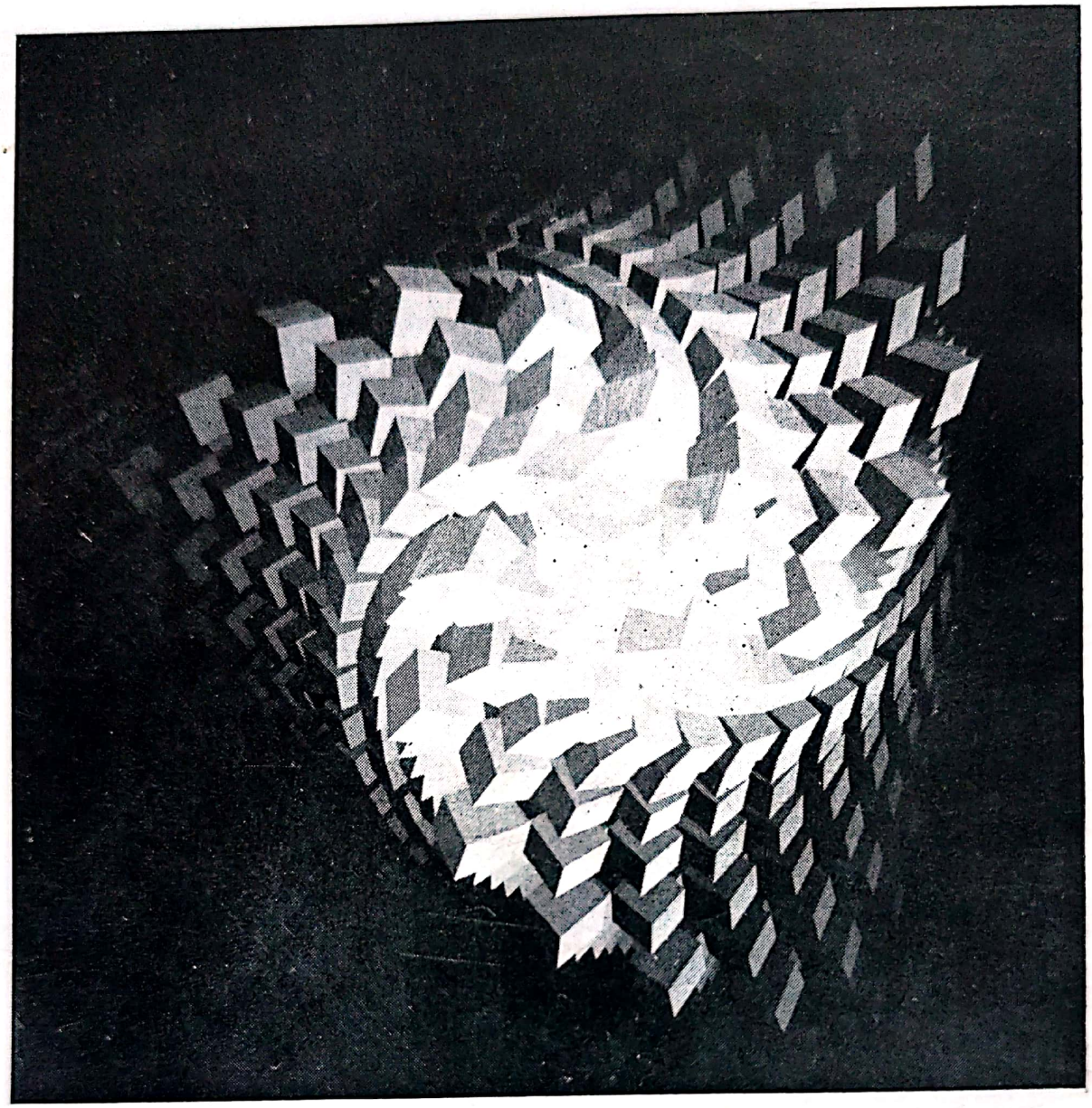
Jean Allemand, *Geometrie fantastică*

laterale. Structura ansamblului nu este paradoxală. Spectatorul ocupă « cel de al patrulea sfert din spațiu ». Există, așadar, o structură paradoxală virtuală: reprezentarea acestui al patrulea sfert din spațiu — dacă ar fi ocupat și el de un bloc — ar anula spectacolul.

Ar fi de prisos să continuăm enumerarea.

Se pot degaja, acum, noile caracteristici ale universului descris de Jean Allemand în cea de a doua perioadă.

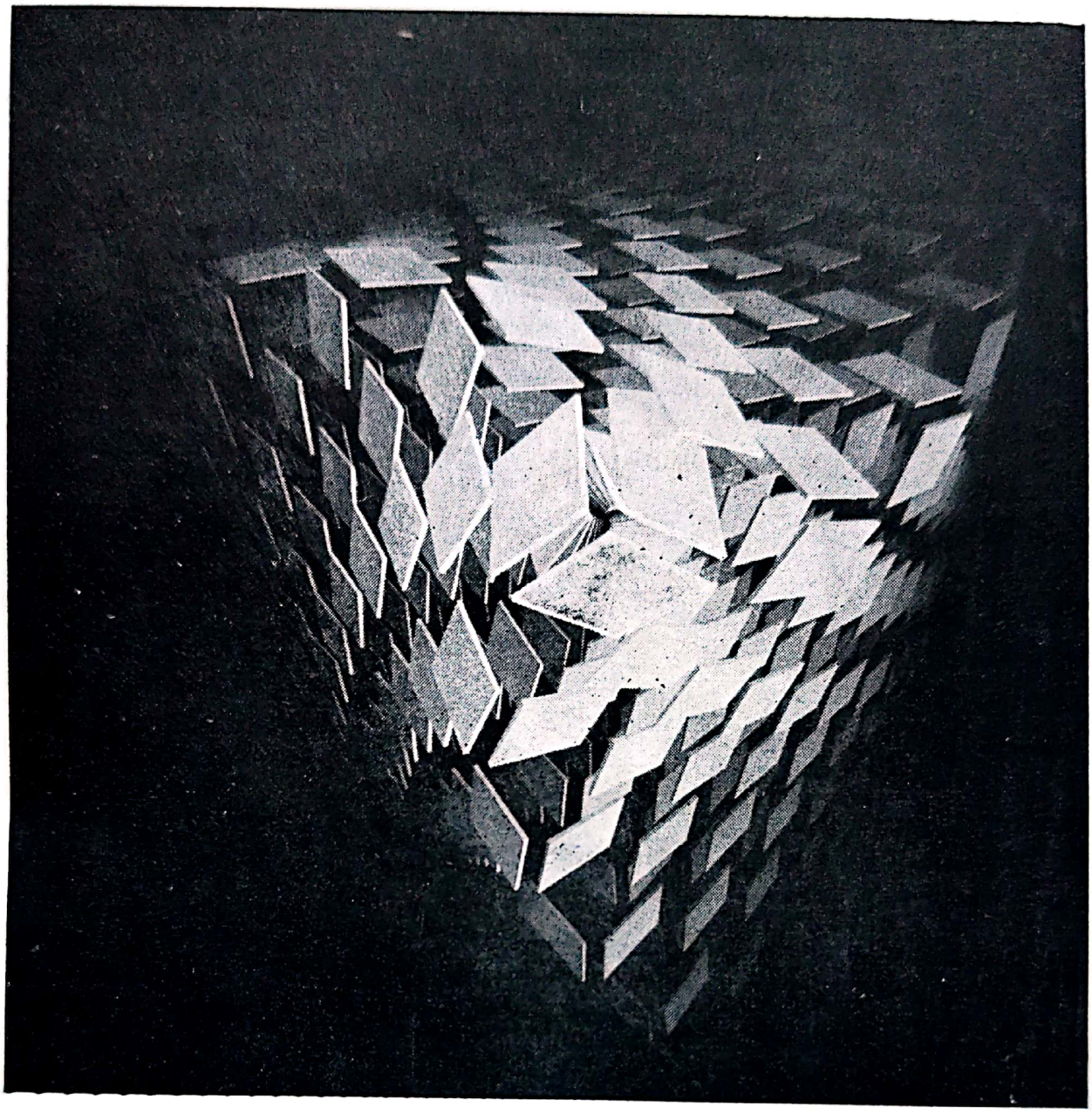
Scanned with OKEN Scanner



Jean Allemand, *Orion*, 1973

Pentru a manifesta noul univers — în care descrierea unui eveniment precumpănește asupra descrierii generale a unui univers total definit printr-o singură pînză — Jean Allemand a înlăturat preeminența pătratului pentru a introduce dimensiunea « mare prin raport cu celălalt sau cu ceilalți ». « Evenimentele » pun în evidență paralelipipede ale căror laturi se află în raporturi pe care pictorul le modifică după voie. Simpla schimbare a acestor raporturi e suficientă pentru a răsturna descrierea evenimentului.

Scanned with OKEN Scanner

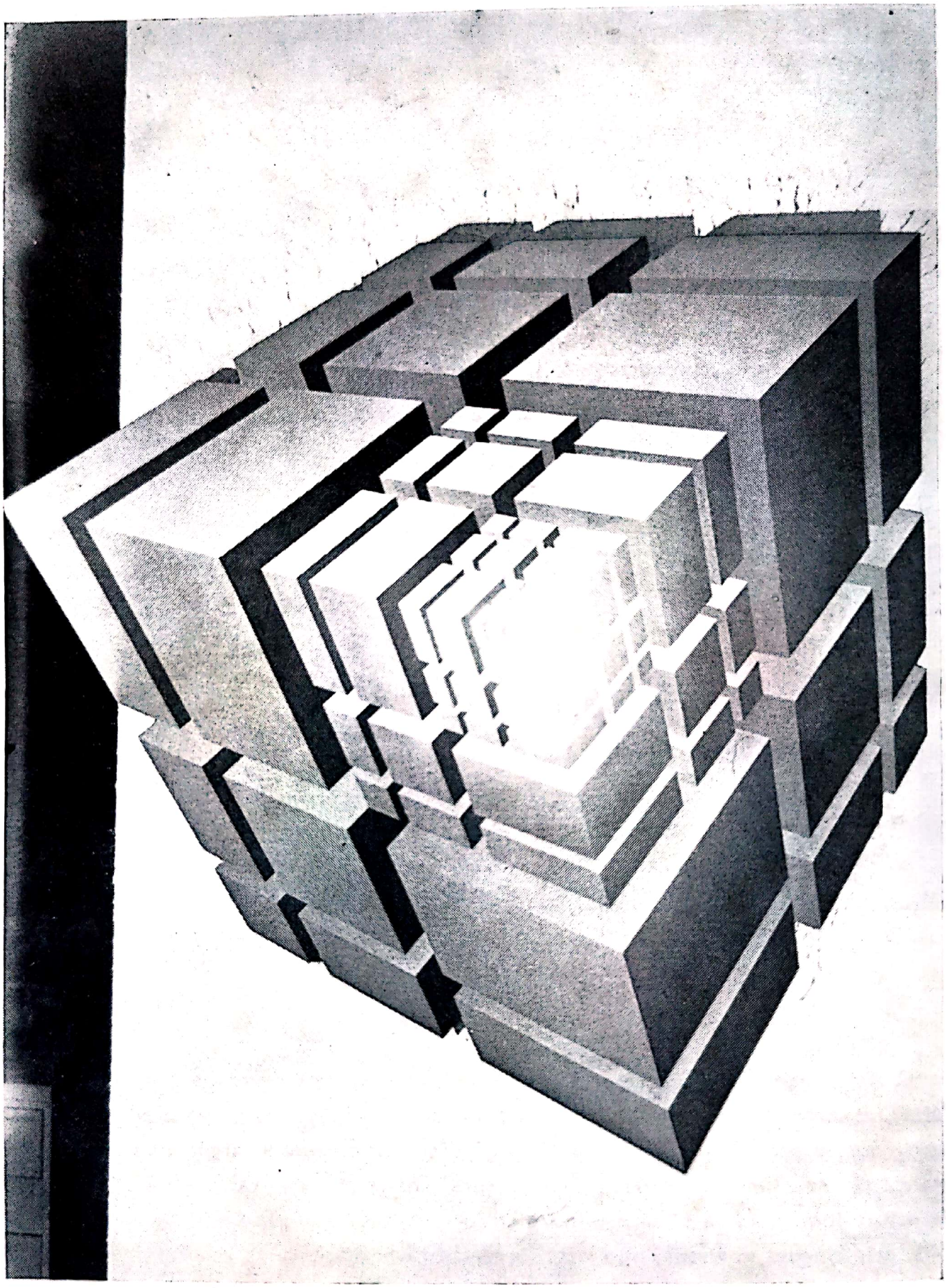


Jean Allemand, *Implozie*, 1975

O altă răsturnare capitală: « locul » luminii este acum « centrul » evenimentului. Și nu centrul geometric al pînzei. Spectatorul nu mai dispune de nici o altă informație asupra zonei în care s-ar naște, sau în care ar « exista », lumina. Lumina se manifestă acolo unde se produce evenimentul spațial descris. Este, de altminteri, în natura luminii ca ea să se manifeste acolo unde o configurație spațială remarcabilă, prin singura ei virtute abstractă, organizează neantul.

În românește de CRISTINA HĂULICĂ

Scanned with OKEN Scanner



Jean Allemand, *Desintegrare*, 1973

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI ISPIR

Imagine și comunicare

În desfășurarea fenomenului artistic « postmodern » din deceniul 8 intervenția seriei de tehnici grupate — mai mult pentru comoditatea catalogării — între fotografie și arta video, a dobîndit o pondere remarcabilă, ale cărei efecte sînt însă, deocamdată, greu de evaluat. De la mutația limbajului tradițional al picturii — prin fotografie sau film — în medii « alienate » în raport cu tehnicile de tradiție ale șevaletului, însoțită de introducerea timpului ca modelator al imaginii, și pînă la problematizarea factorului temporal într-un « protest » al discursului vizual împotriva convențiilor de care se simte pîndit (arta video), ne aflăm în fața unei scale problematice, anevoie de adus la unison.

Dacă fotografia se integrează universului postpictural printr-un fel de ruptură ce deschide posibilitatea unui joc ambiguu cu propria sa « obiectivitate », arta video se inserează aceleiași lumi în chipul cel mai firesc. Dar ambele — și aici ele se unesc într-o *coincidentia oppositorum* — tind să acopere zone exterioare « artei » în sensul orgolios muzeal căruia i se împotrivea, cu mai mult de jumătate de secol în urmă, Marcel Duchamp. Dincolo de artă (fotografia ca document al interacțiunii viață-creație, în sensul cel mai larg cu putință) sau dincoace de artă (comprimînd istoricitatea experienței pentru a-i pune în discuție temeiurile, în manifestările video) sînt cercetate acele aspecte ale raportului realitate-limbaj în stare să prefațeze o nouă tipologie a comunicării.

Ca unealtă luată în posesie de artist, după ce fusese mai întîi grăbit repudiată, fotografia se situează în centrul unei dileme. Forma joacă în cadrul ei rolul de termen mediator între natură și imaginație, între iluzie și invenție, pe care le împacă cu un seducător compromis, apropiind teritorii complementare ale creativității. De aici, angajarea fotografiei într-un plan dublu, din care s-ar putea deduce rațiunea ei de ființare estetică: înscrisă în densitatea realității, aparține deopotrivă sferei « jocului secund ». Judecata, devenită aproape loc comun, că fotograful, fie și amator, nu reușește niciodată să se « ascundă » cu desăvîrșire în spatele obiectivului, e întărită de constatarea că procedeul mecanic impune — este menirea oricărui limbaj — o limitare, o codificare. Îndoită îngrădire deci, pe care, se spune, realitatea vizibilă o depășește prin neprevăzutul și ne-limitarea ei. Și totuși, în plină sărbătoare a aparențelor, în chiar miezul unei ambianțe aflate în vie și truculentă vibrație, asemănătoare uneori amestecului pitoresc al tîrgului de mărunțișuri și amintiri, « camera » rămîne prelungirea rațională a falsului « ochi inocent ». Nici în instantaneu, copie fictivă a realului, ambiguitatea acestui nerv optic mecanizat — aparatul fotografic — nu pregetă să se manifeste, plasînd imaginea rezultantă între cotidian și ficțiune, între forma cea mai vădit premeditată și spontaneitatea cea mai nonșalant neconformistă.

Obiectul fotografiei — « picturale » sau « postpicturale » — este, așa cum s-a mai spus, descoperirea lumii cu ajutorul văzului. Ochiul ca metaforă a cunoașterii

Scanned with OKEN Scanner

ar putea fi deci emblema fotografiei, indicînd importanța pe care o cîștigă interacțiunea celor doi termeni ai ecuației, așa cum, potrivit observației lui John Pope Hennessy, în tradiția portretului însemnat este ceea ce se petrece *între* forțele reprezentate de pictor și modelul său (și poate tocmai de aceea portretul fotografic dobîndește oarecum de la sine o pregnanță cu totul caracteristică). Fotografia pare să alcătuiască, așadar, la rîndu-i, ceea ce în limbaj sistemic se numește o « interfață » (termen propus, ținînd seama de alte referiri, de René Berger pentru a defini arta video). În acest punct, comparația fotografiei cu pictura (ca matrice a artelor vizuale bidimensionale) este deobicei adusă în discuție.

Rezumînd, s-ar putea enumera, credem, următoarele perechi dihotomice desprinse, cu gradul cel mai mare de frecvență, din analizele consacrate acestei analogii:

a. Pictura sintetizează mai multe aspecte ale realității percepute, diferite fie temporal, fie calitativ, potrivit orizontului subiectiv al viziunii sau « sentimentului plastic ». Fotografia, în schimb, bazată aproape exclusiv pe substanța percepției, făurește o imagine deosebit de coerentă a unui unic fragment spațio-temporal al realului (Pe acest decalaj se sprijină, de altfel, în bună măsură, tehnica « hiperrealismului »).

b. O diferență de cod social îi desparte pe pictor și pe fotograf. Pictorul este «cel care privește ». Chiar și atunci cînd se documentează, este acceptat ca atare știut fiind că scopul artei sale nu-l obligă să intervină în viața particulară a semenilor săi. Fotograful pare, dimpotrivă, în chip nemijlocit implicat în situațiile pe care le descrie.

c. Fotografia este mai puțin « complicată » decît pictura, ca mod de realizare. Faptul că practicarea ei stă, teoretic vorbind, la îndemîna oricui, îi diluează întrucîtva statutul profesional. Totuși, această particularitate (accentuată mai virulent, cum remarcă John Szarkowski, de cei care nu se îndeletnicesc nici cu fotografia, nici cu pictura) se relativizează sensibil din perspectiva unor valori ale actualității artistice, evocate mai înainte, născute odată cu tendința anulării hotarelor ce asigură creației un fel de rezervație convențională — sau convenționalizată — în sistemul activităților umane. Democratizarea actului artistic, pasul spre public ce caracterizează un spectru întins de cercetări și acțiuni concrete, de la soluțiile combinatorii ale artei op sau de la propunerile lui Nicolas Schoeffer, pînă la unele din intervențiile în mediul natural sau construit ale corifeilor post-anvargardei ori designului de comunicare, fac ca procesul uceniciei demersului creator să capete alte dimensiuni. (Anticipînd, amintim, de pildă, afirmația lui René Berger potrivit căreia un student poate învăța în doar cîteva ceasuri să mînuiască monitorul video).

Așa cum conchidea același John Szarkowski, o comparație între fotografie și pictură nu poate decît să evidențieze deosebirile dintre ele. Devine simptomatic faptul că fotografia este îndreptată astăzi tot mai des către acele sensuri care se arată cele mai compatibile cu noutatea intrinsecă a imaginii, depășind o virtuozitate aflată adeseori în pragul manierizării. Dar, de pe poziția asumării specificității sale, fotografia nu apare, în chip paradoxal, înstrăinată de sine? Chiar și cele mai îndrăznețe și neașteptate truvaiuri ale unui Man Ray se înfățișează, uneori, mai degrabă drept admirabile parafraze ale unor idei picturale. Nu rămîne oare totuși fotografia atașată mai curînd condiției sale inițiale, aceea de a se situa în prelungirea picturii, fie și numai prin admiterea codificărilor sale formale socialmente acceptate?

Observația nu pare întrutotul contrazisă nici de încercările întreprinse pe baza fotografiei de a ilustra înlănțuirea lăuntrică a procesului de creație, prin consemnări ale etapelor întrupării și metamorfozelor ideii în inefabile « arhive ale efemerului ». Mesajul polemic inclus în aceste demonstrații are adresă limpede. S-a scris ori

Scanned with OKEN Scanner

s-a spus adeseori că relația dintre operă și formă este logică și simplă, că, dimpotrivă, « intenția » de a da formă, redusă la starea ei « pură », este nesemnificativă și inconsistentă. Opinii așezate tot mai mult sub pecetea unei îndoieli continue și active, din unghiul căreia « închiderea » gestului artistic într-o configurație definită rămîne inferioară configurației gestului în sine; iar frumosul este eclipsat de artă înțeleasă ca model particular de atitudine și de acțiune.

Dar desfășurarea acțiunii include inevitabil timpul, regăsit în juxtapunerea serială a fotografiilor-document, de la benzile de imagini ale începutului de secol, îngemănări ingenue ale spațiului și timpului, pînă la propunerile post-conceptuale ce destramă obișnuințele comode ale contemplației sub presiunea unor teme actuale ale comunicării artistice: dialectica formei și amorfului, relația obiect-mesaj-ambalaj, recuperarea unei poezii concrete a elementelor, cu ecouri din grădina japoneză, (este interesant că fotografia însăși a fost asemănată cu *haiku*-ul), adoptarea corpului uman ca fundament al actului artistic ori studiul semiologiei figurii, dimpreună cu posibilitățile integrării sale într-o natură primordială. În ordinea acestor preocupări, contribuțiile artiștilor români (sînt de amintit în primul rînd expozițiile de la Casa Schiller sau de la Căminul Artei) introduc un punct de vedere nuanțat prin implicarea unor legături nemijlocite cu universul spiritual al satului, sau prin efortul de recuperare a unor valori mitice (incluzînd aici și « mitologiile individuale »), cu accent, uneori, pe investigația antropologică.

Încotro se îndreaptă, totuși, fotografia? este întrebarea legitimă care se conturează la capătul oricărui decupaj într-o realitate atît de mozaicată. Nici « literatură », nici « pictură », imaginea foto rămîne atașată unei autonomii lipsite de ambiguitate, din care decurg atît forța cît și fragilitatea sa. Alcătuirea limbajului fotografic îi canalizează invariabil conotațiile pe făgașul unei autenticități care-și află în « naturalețe » un eventual semn de recunoaștere, însă nicidecum dublul integral. « Obiectivitatea » camerei devine o componentă structurală a imaginii generate. Ea reprezintă melodia de fond pe care se grefează în contrapunct celelalte intenții ale fotografului, fie ele poetice, plastice, documentare sau « mitologizante ». Tocmai din această « obiectivitate » își extrage fotografia vitalitatea expresivă. Și totuși, observatorul nu-i receptează, de obicei, mesajul vizual în deplina sa originalitate, deoarece convențiile privirii sînt, dintru început, compatibile, dacă nu identice, cu cele emanate de spectacolul picturii (legea persistenței formelor dincolo de modificările conținutului se manifestă, poate, și aici.) Pe de altă parte, distanța născută între « obiectivitate » și « intenție » lasă loc ironiei, jocului conceptual, simbolului, ori fantasmelor onirice.

Dacă timpul este, în fotografie, comprimat, « înghețat », el se eliberează în imaginea filmică, unde manipularea fotografiei urmează, așa cum notează Hollis Frampton, năzuința de integrare « centrifugă » a lumii exterioare. Continuitatea pictură-fotografie-film este în fond neîntreruptă, chiar dacă aparent codurile diferă. Din unghiul estetic, precum și din perspectivă sociologică, cele trei limbaje operează cu un model omogen de vizualitate. În filmul experimental însă, nu atît procedeele strict « filmice » par decisive, cît metamorfozarea acțiunii însăși, adică a timpului. Timpul este transpus în spațiu, redus la ideea de relație dintre diferitele momente sau elemente ale acțiunii. Cu alte cuvinte aici nu procedeele vizuale-spațiale sînt puse în slujba unei desfășurări temporale logice și gradate, ci dimpotrivă, o anumită înlănțuire de evenimente slujește o idee-metaforă ce implică un sistem de corelări și analogii. Acestea pot fi, desigur, descrise pur și simplu, dar capătă o cu totul altă dimensiune prin medierea imaginii. Inversiunea care are loc îngăduie a îmbina două motive disparate sau chiar divergente într-o sintagmă devenită coerentă și inteligibilă numai datorită imaginii.

Scanned with OKEN Scanner

Filmul experimental poate pune în mișcare asemenea alăturări, le poate « da viață », poate, altfel spus, evoca, pînă la un punct, o anatomie a gîndirii noastre vizuale. El pare, totuși, deopotrivă foarte legat de convenințele unei receptări a realului în complexul căruia vizualul nu este singurul termen de referință. Vocația sa rămîne confruntarea cu adevărul lucrurilor, nucleu al volutelor sale conceptuale celor mai temerare. În filmul Wandei Mihuleac urmărim, în fapt, dezvoltarea pe mai multe planuri a unei metafore, din momentul ei de ecloziune pînă la pragul ei final. Aici însă, se operează deja o tranziție imperceptibilă către ceea ce s-a numit cezura intervenită în continuitatea amintită: pictură-fotografie-film, realizată de activitățile video. Căci ne aflăm— ca și,modificînd, firește, coordonatele spirituale propuse, dinaintea filmelor semnate de Doru Tulcan și Constantin Flondor Străinu — în fața unor producții mai curînd cinematice decît cinematografice, conturînd un domeniu ce s-ar putea defini al conduitei artistice, al comportamentului plastic; pretinzînd, pentru a relua o dihotomie a lui Robert Klein, o sporită atenție fie la *cum*, fie la *ce*, prin redescoperirea unor forme arhetipale ale ecuației artist-lume, recompuse în cheie poetică, simbolică, semiotică sau ecologică. Filmele acestea, individualizate prin conținut și configurație, se întîlnesc totuși în respingerea convențiilor spectaculare, a ticurilor cinefile. Ele sînt mai puțin « antifilme » cît « antispectacole ».

Elogiind domeniul concretului chiar și atunci cînd îl depășește (într-un anumit sens, aflat la polul opus artei abstracte), filmul experimental nu-i rezumă în acest mod reverberația la stricta obiectualitate. Dar inoculează un plus de luciditate în emisfera spirituală tutelată de acel zeu blînd al imaginarului care este duhul reveriei, înlesnind accesul dincolo de o anumită ambianță, cîteodată inhibantă, a « șevaletului ». Menținîndu-se, însă, în limitele unui limbaj ce cultivă legăturile omogene ale comunicării instituite în « era Gutenberg ».

Acestor obișnuințe, arta video — Socrate al civilizației imaginii, cum o denumește René Berger, — le opune o atitudine fundamental interogativă, manifestată întîi la nivelul suportului tehnic. Utilizînd procedee de obținere a imaginii T.V., (la fel de « ușor » asimilabile ca și cele fotografice), imaginea video, închegată prin agitația fluorescentă a punctului electronic, desfide orice rapel la stratigrafia materialelor tradiționale. Lipsită, practic, de reziduu material, de suport ca și de « vehicul » vizibil, scapă oricărui control spațial. « Figură imaginară construită plecînd de la o cursă înghețată », « figură fără corp, nici urmă, nici original » — conchide René Berger asupra caracterului « aparițional » al imaginii video.

De aici, din trecerea nemijlocită de la neant la existent, din imposibilitatea opririi, fixării fluxului electronic, se naște o a doua trăsătură remarcată de exegeții artei video: caracterul ei metamorfic. Dar, spre deosebire de televiziune, care se referă fără încetare la experiență, în așa fel încît imaginea poate fi decupată în « eșantioane » și eventual reprodusă, (modul particular al producerii imaginii nu influențează conținutul mesajului Tv), metamorfismul este mai accentuat în cazul fluxului video, materia sa adevărată fiind *timpul* în toată plenitudinea sa. A reproduce desfășurările video constituie așadar un non sens, și eventualele reprezentări fototipografice de cadraje compuse pe monitor ascund, de fapt, un vădit artificiu. Noutatea absolută obținută prin intermediul tehnicilor video privește nu atît

Scanned with OKEN Scanner

imaginile gata confecționate, cît apelurile neîntrerupte la geneza imaginii însăși. De aceea, una din temele cele mai fertile ale artei video o constituie explorarea simțurilor « din interior », pedagogia văzului. Tentativele lui Doru Tulcan și Constantin Flondor Străinu, deși întreprinse pe film, interesează tocmai aceste zone, dar respectă profilul de graniță al genului prin acuzarea dimensiunii « centrifuge » (vizînd cuprinderea lumii exterioare) deosebite de tendințele « centripete » ale imaginii video, concentrate în jurul specificității conținutului ei.

Într-adevăr, o a treia trăsătură importantă a artei video constă în recluziunea voită și fascinantă între propriile ei limite, realizată de imaginea rezultantă printr-o reducție abruptă (cu consecințe încă nebănuite asupra naturii comunicării, al cărei suport îl asigură) la bidimensional. În contrast cu dilatările spațiale din pictura postcubistă, cu avatarurile spațiilor relative și pluricentrice, totale și antiperspectivice, analizate cu atîta strălucire de Francastel, arta video presează mesajul în liniaritatea desfășurării temporale, acordînd palpitărilor fragile și personalizate ale ecranului rolul de a-l capta și restitui în totalitate.

Datorită configurației sale atît de aparte, canalul video devine instrumentul ideal pentru ilustrarea unor teme cum ar fi explorarea corpului uman, ori a psihologiei experienței, în afara oricăror habitudini mentale curente. Această situație îl îndreptățește pe René Berger să vorbească despre « domesticirea comunicării în massă » prin canalele video, în sensul adaptării simțurilor noastre la stările de disponibilitate totală a conștiinței, precedînd sau urmînd actul comunicării socializate. Nu însă în scopul unei austere și solitare izolări, ci dimpotrivă, în speranța ordonării prospective a unor moduri de comunicare nealienate.

Dacă analizăm de altfel, comparativ, unele din coordonatele generale (înfățișate anterior) atribuite binomului fotografie-film (coerență fragmentară, tendință « centrifugă ») și artei video (metamorfism, bidimensionalitate, tendință « centripetă ») remarcăm lesne complementaritatea căilor lor de manifestare și propagare. Izbitor este însă mai ales contrastul dintre, în primul caz, solicitarea la maxim a imaginii, și, în cel de-al doilea, « refuzul » acesteia. Nu există *stricto sensu* imagine video, constată Hollis Framptom. Se ivește astfel un non paradox: deși canalele video neagă imaginea, ele se adresează cu precădere gîndirii vizuale. Retragerea într-un strat preformal, simbolic al comunicării, (resfrîngînd, poate, năzuința de a structura noi sisteme de « corespondențe ») lasă loc unor inversiuni tematice spectaculoase, ca de pildă, relația dintre natura activă și omul receptiv, iar lipsa reziduului literar, « scriptic », conduce imaginea spre regăsirea unui anumit tip de *oralitate* a mesajului, adăugîndu-se condițiilor concrete ale producerii sale — semnalate de același René Berger — potrivit cărora creatorii de benzi video sînt obligați să circule, deocamdată, asemeneia trubadurilor, « cu viola sub braț ».

Apelînd aluziv la unele deprinderi ale percepției, fotografia post-picturală și filmul experimental se adresează, fără crispări și prejudecăți, « ochiului inteligent », ducînd tehnicile mimetice ale imaginii pînă la ultimele lor consecințe. Negîndu-le, polemizînd cu mass-media, arta video tinde să așeze temeiurile unui limbaj diferit, răsturnînd premizele și ierarhiile iluziei. O sinteză a elementelor « cunoscute », în primul caz, pasul în necunoscut în cel de-al doilea, sînt două moduri în care *forma*, și implicit imaginea, ca unelte ale comunicării, sînt interogate, poate tocmai spre a fi mai exact definite, prin continui referiri la genurile lor proxime.

Scanned with OKEN Scanner

MASS–MEDIA

acces la cultură și instrument de creație

FILM

Scanned with OKEN Scanner

André Delvaux, confruntîndu-se cu pictura lui Dieric Bouts

ANDRÉ DELVAUX

un cineast de azi despre un meşter vechi

DIERIC BOUTS

Scanned with OKEN Scanner

ANDRÉ DELVAUX

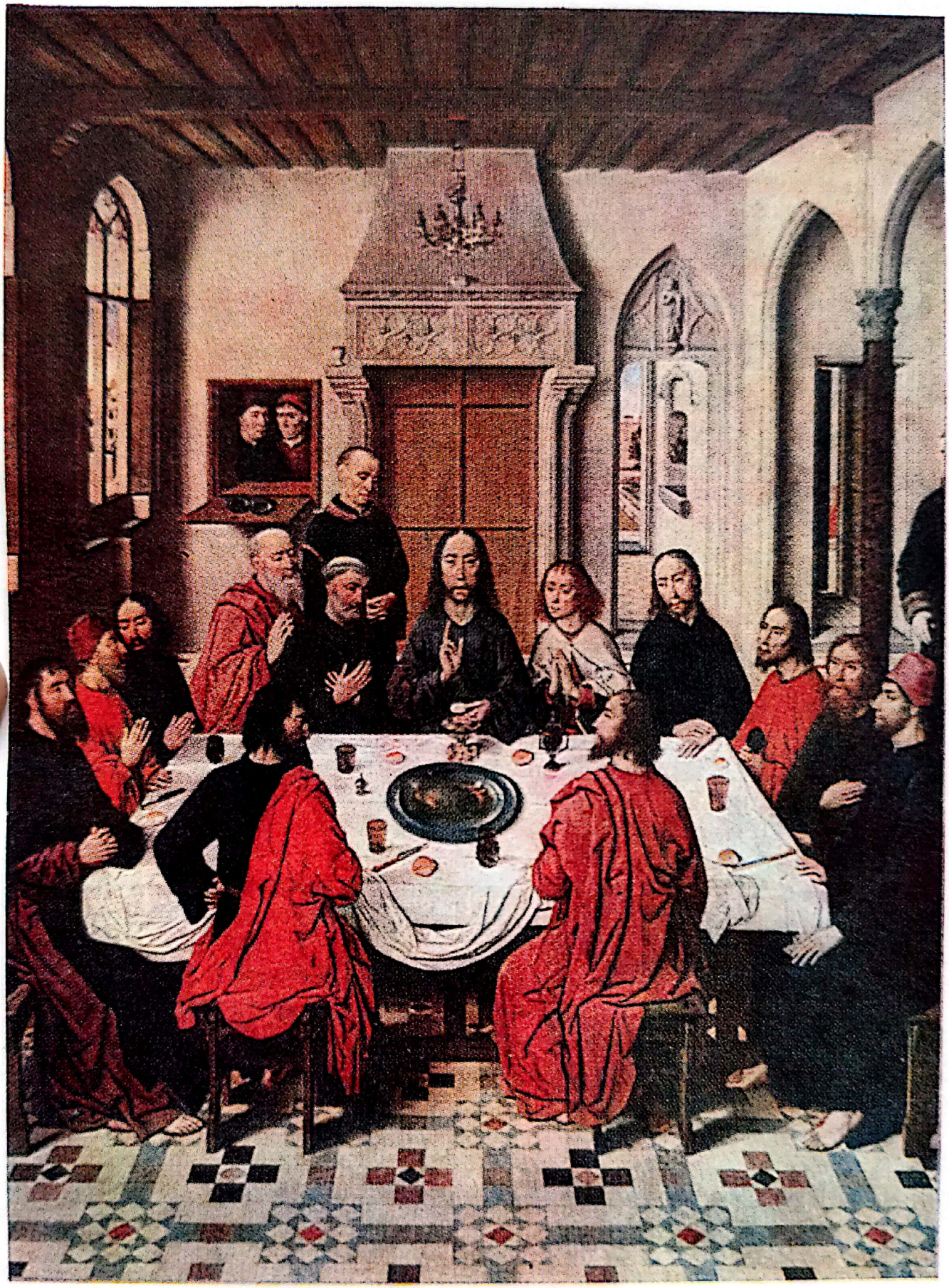
text
la filmul

DIERIC BOUTS

DIERIC BOUTS

Contract cu pictorul Dieric Bouts . . .
1464 . . .
Este adus la cunoștința . . .
tuturor celor ce vor vedea scrisele de mai jos sau le vor auzi citite . . .
că într-a cincisprezecea zi a lui martie anul 1464 . . .
o învoială anume s-a încheiat . . .
între cei patru soli ai cinului Sfintelor Taine . . .
de la biserica Sfîntului Petru . . .
din Louvain pe de-o parte . . .
Și meșterul Diedericke Bouts . . .
pictor — pe de altă parte . . .
spre a face un somptuos grup de portrete . . .
închinător Sfintelor Taine . . .
Tablou în care se va înfățișa . . .
Cina din Urmă a Mîntuitorului nostru cu cei doisprezece Apostoli.
Contract cu BRT . . . 1974 . . .
Între Radio-Televiziunea Belgiană de expresie neerlandeză pe de o parte . . .
și producător pe de altă parte, s-au convenit următoarele . . .
Producătorul se angajează . . .
să realizeze un film sonor în culori . . .

Scanned with OKEN Scanner



Dieric Bouts, *Cina Sacră*, Muzeul din Bruxelles

Scanned with OKEN Scanner

DAN HĂULICĂ

Filmul de artă între cultură și viață

De două ori ilustru în aventura imaginii din ultimele decenii, Delvaux este întîi, desigur, numele acelui ireductibil univers stagnant, pe care un pictor tenace l-a populat cu paradoxul unei absențe concrete, deambulînd tangibilă și deopotrivă distantă, vrăjită de lentoarea veșniciei. Artistul astfel îndrăznind o lume insolită, ca un Pompej cu triste gări nu doar cu temple, ai spune că ne vine dintr-o planetă în a cărei depeizare pot coincide, pe de-antregul compatibile, cotidianul și hieraticul. Cînd un somptuos omagiu recent, cu magistrale fotografii de Virginia Leirens, ni l-a arătat în ambianța lui obișnuită, am descoperit cu surpriză că autorul atîtor perspective oniric delineate s-a voit prezent într-un spațiu mai degrabă exiguu, lîngă burlanul unei casnice sobe de fontă. Într-unul din aceste portrete, Paul Delvaux, surîzînd familiar, cu torsul gol, cîntă la acordeon, într-o postură de plebee, blîndă cordialitate. E pictorul pe care același omagiu, realizat de editura ANALEPH C.A.M.E.R.A., îl propune memoriei noastre poetice, oferindu-ne în *video* creațiile cinematografice demult notorii, care i-au fost consacrate: *Le monde de Paul Delvaux* și *Paul Delvaux. Les femmes défendues*, unde stricteţea visătoare a unui clasic al filmului de artă, Henri Storck, își adaugă prestigii de comentator înflăcărat, ca acelea ale lui Eluard.

Mă găseam, în atmosfera unui festival internațional, în preajma lui Henri Storck, rudă, dealtminteri, dintr-o spiță belgiană, cu dinastia germanică a artiștilor la fel numiți, care au marcat, la noi, atît de pozitiv, timp de un veac, sculptura și plastica. Pe el îl rugasem, ca vechi prieten de familie, să-i aducă primul la cunoștință celuilalt Delvaux, mai tînărul André, premiul cu care juriul nostru îl încununa, de data aceasta pentru un film despre artă. Căci, autor al unor lungi pelicule de aleasă reputație, *Un soir, un train*, de pildă, remarcabilul cineast își apropriase, cu o fervoare fulgurantă, exigența altui gen, a documentarului despre artă. *Dierik Bouts* semnifica locul norocos al acestei conjuncții; mi se părea acum că trece înaintea tuturor, în seria zecilor de filme pe care le aveam de judecat.

Scanned with OKEN Scanner

Dintre acestea, unele se ingeniau într-un întreg eșafodaj de ficțiune, cu scenete parazitare, jucate de actori cunoscuți, doar ca să eludeze enunțul simplu, informația indispensabilă: un film despre Ipoustéguy îl făcea pe sculptor prada unui interogatoriu, cu detectivi năvăliți asupră-i, ca să-i «smulgă», intempestiv, o fișă biografică foarte curentă: în ce an s-a născut și alte asemenea date anodine. Iar ca să spună altfel decît «documentar» că artistul s-a format mai degrabă de capul lui, alegîndu-și singur modelele, scenariul îl introducea prin efracție în Luvru, unde să descopere, noaptea, la fulgerul lanternelor, într-o expediție gratuit fioroasă, cutare sculpturi etrusce ori arhaic grecești care l-au influențat. Peste imaginea unui festin în aer liber, cu prietenii, mai degrabă carnavalesc, plana retorica frazelor flaubertiene care deschid *Salammbô:* «C'était à Megara, faubourg de Carthage...».

În locul evaziunilor care să exotizeze inverosimil materia, metoda practicată de André Delavaux tinde, dimpotrivă, să reducă distanțele, instalînd, în chiar lectura documentelor, familiaritatea unui paralelism: între destinul său, de creator actual, și acela al meșterului de demult. Nu numai fiindcă Delvaux e născut la Louvain, unde și meșterul de el ales a venit să se așeze, pentru a lucra acolo spornic, pînă la capătul zilelor. Dar scrupulul reconstituirii, astfel cum operează în film, respiră o fervoare fertil irespectuoasă, adînc simpatetică, pentru că liberă: aceea care dă seamă, fără prejudecăți, de simetria tainică unind, peste veac, suflete și cariere de artiști, luminînd, în existențe oricît de diverse, condiția creatorului de totdeauna. Cheia de lectură e dată din generic, vestită programatic. Ca și cum sorții ar fi aruncați de la început, ca și cum simetria ar funcționa fatidic: scrisă în termenii contractului care-l obligă pe Dierik Bouts să execute *Cina cea de Taină* pentru Saint-Pierre din Louvain; iar pe André Delvaux să-și realizeze filmul său în culori, pentru Televiziunea belgiană, de expresie neerlandeză. În condiții uimitor

Scanned with OKEN Scanner

asemenea, cu plata în tranșe, 25 de guldeni cînd începe tabloul, 50 de guldeni apoi, etc. etc.: și tot astfel, în etape, un prim sfert din suma totală cînd semnează contractul, al doilea cînd i se aprobă scenariul. . . Bătut la mașină, ultimul act, — celălalt cu grafia lui autentică, medievală încă ; și cu condiția ca pictorul să-și dea osteneala, să-și pună tot harul cu care l-a înzestrat Domnul. Dar nu și cu condiția, pentru comanditari, să fie la înălțimea ofrandei. Căci filmul, aflu cu stupoare, a fost vitregit, l-au programat o singură dată, împingîndu-l nedemn la o oră tîrzie, — deși măcar cota de cineast a lui Delvaux ar fi cerut altcum !

Sub acest arc intrați, de constrîngere și totuși de libertate — « la comandă » și totuși nu după comandă —, de interogație și explorare, de risc și, poate, de nedreptate, — filmul ne suscită un regim sufletesc deloc placid, o participare fără de ipocrizie. Mereu arta de demult e confruntată cu viața de azi, prestigiile muzeale cu proza dezinvoltă, cu vulnerabila insignifianță a cotidianului. De pe turlele care se înalță semeț în pictură, privirea aparatului cade pe mulțimea înghesuită a unei zile de tîrg, strînsă ca într-o strîmtoare de tarabe. Mi-am amintit de alte atîtea piețe din tărîmuri flamande, neerlandeze, aceea bunăoară, de necrezut compactă, de la Haga, cu corturile ei fără număr, unde cumpărasem bulbi de lalele. Înaintezi în film printre strigăte incomparabile, — bine le spun francezii, *bonimenteurs*, acestor voci pe care, iată, nu le descurajează frigul aburos al toamnei : lăudînd marfa cu un fel de enormitate care e regula, de toți admisă, a jocului — « Cele mai bune mărfuri din Orient, cele mai bune mărfuri din Occident ! Pentru că sînt cele mai bune. . . »

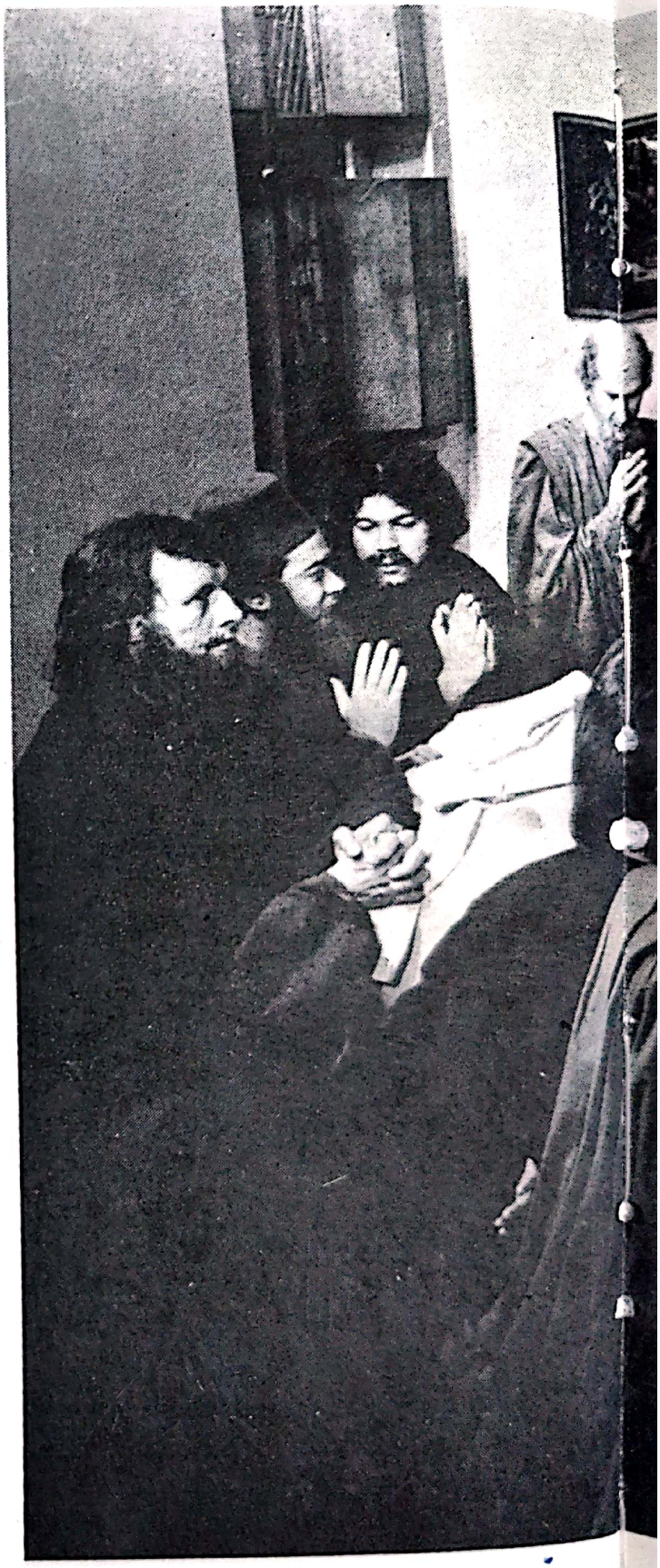
Altădată, pe fondul unui peisaj de *Răstignire*, printre costișe îndesate, văzute cu spornica frăgezime a acestui gotic flamand, se mișcă mulțimi, călăreți și lume pedestră. Comentariul, în contrapunct: « Sute și sute, sosesc din satele vecine. Vin pe biciclete ori în automobile. . . ori cu trenul. . . dar și pe jos. . . » Izvorînd,

parcă, din enunțul verbal, întinderea s-a umplut de oameni de azi, îi ghicești pe urmele străbunilor, pe drumurile de veacuri aceleași, logodiți subit cu priveliștea: și, totodată, candid înzestrați, pînă la disparat, cu ireductibila lor diferență, care e contemporaneitatea.

Cînd, de pe turnuri, de pe zidirea Primăriei din tîrgușorul acesta, Linkebeek, unde locuiește, cineastul a coborît la tarabele pieței, n-a fost fără a data posesiv monumentul: « din secolul al 18-lea... sau dintr-al 19-lea, poate ». Pentru a repeta apoi altfel, într-un efect de litanie, solemn, nostalgic și uituc: « Primăria datează din secolul al 17-lea, sau poate... dintr-al 18-lea, nu sînt chiar atît de sigur »... Ca și cum, speriat de prea multă precizie localizatoare, comentariul s-ar dilata anume în acest vag, ca într-o protecție sentimentală. « Orașul nostru nu e mare »,dar e vestit, « despre el se spune și în cărți », continuă vocea recitatorului; care inocentează astfel discursul—și orgoliul erudit al istoriei—, prin acel nestingherit « se spune », al naivității orale. Sînt moduri de a refuza informația pedant exhibată, instanța doctorală; fără a contraria însă, în adînc, istoria, fără ca libertatea de abordare să se preschimbe într-un sacrilegiu jucăuș.

Ceea ce garantează aici gravitatea rostirii, oricît de neconvențională în aparență, este o bucurie, și vie și umilă, a descoperirii, — a presimțirii, a mersului către ceea ce putuse fi, la rîndul ei, îndărătnică bucurie a biruinței, în fapta pictorului Dierik Bouts. Gravitate care face să coincidă lucrurile într-o mișcare armonioasă: nu doar a « actualiza » percutant vechiul, dar a dilata astfel prezentul, a-i da o răsuflare astfel vastă, visător, generos și firesc vastă, încît să conțină și trecutul, fără incongruență, fără grimasă. De aceea nici nu simt nevoia, rememorîndu-mi filmul, să mă încolăcesc în volutele unor ample, stringente conotații documentare. Către cimitir, de exemplu, epoca lui Bouts, și civilizația ei franco-burgundă, întorcea priviri fascinate, spaima de moarte se dubla cu gustul pentru macabru, și complicitatea cu oribilul era atît de forte încît oamenii dădeau tîrcoale, cu delicii, locurilor

Cina Sacră a lui Dieric Bouts, în reconstituirea cinematografică a lui André Delvaux



Dieric Bouts, *Cina Sacră*, Muzeul din Bruxelles

Scanned with OKEN Scanner

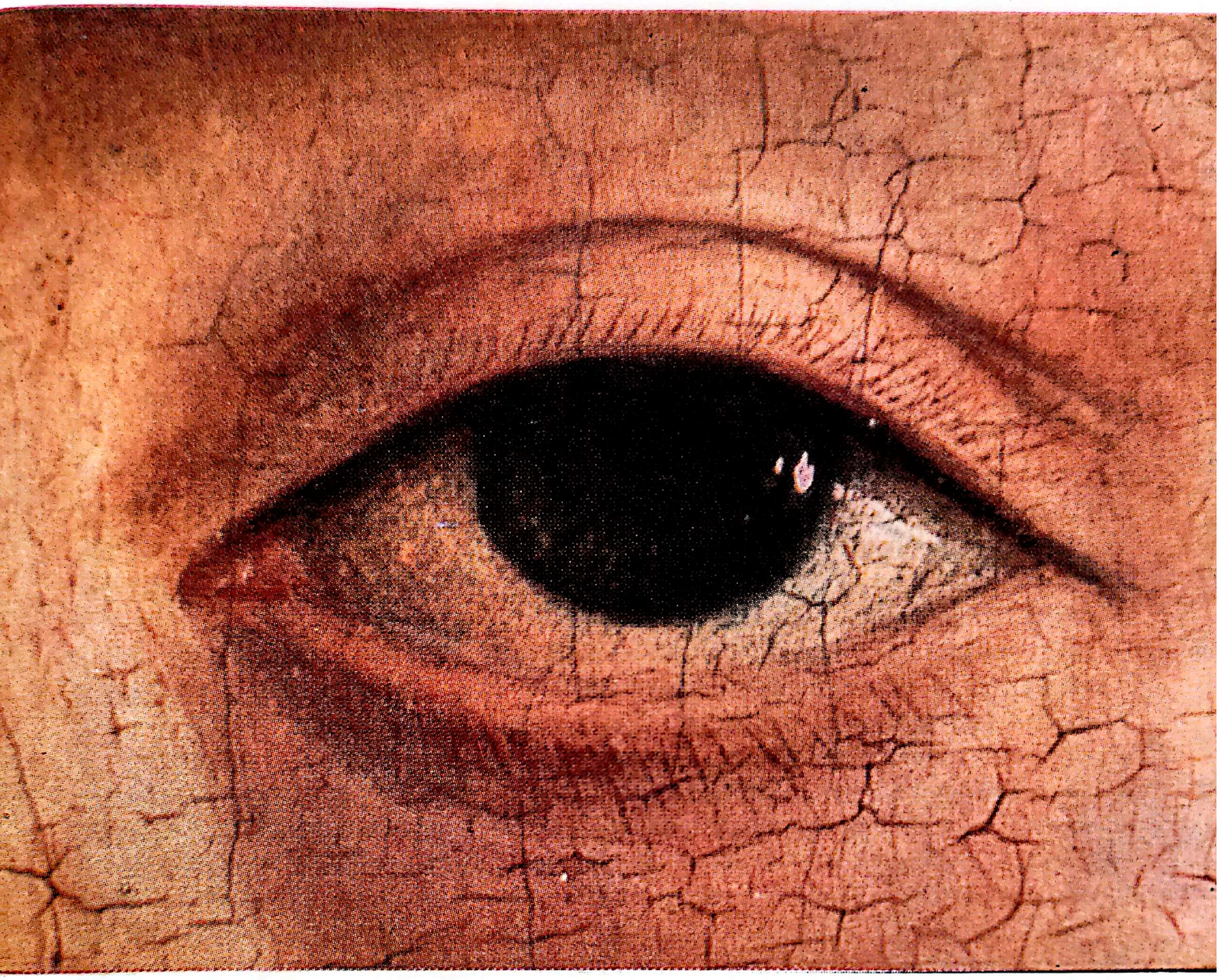
Scanned with OKEN Scanner

Cina Sacră a lui Dieric Bouts,
în reconstituirea cinematografică
a lui André Delvaux

Dieric Bouts, *Cina Sacră*,
Muzeul din Bruxelles

unde mii de țeste descărnate le ieșeau vizibile în cale. Paradigmatic pentru acest Ev Mediu tîrziu, Cimitirul Inocenților, de pildă, putuse deveni o animată promenadă, o răscruce mondenă, voioasă pînă la deșuchiat. Violent sensuală, oferindu-se lesne scuturăturilor spasmodice, sensualitatea acelei epoci făcea să defileze, la înmormîntări, fantoșe funebre, ca în ritualuri ale antichității păgîne. Cavaleri reprezentînd iluzionist mortul, pe vremea cînd trăia, multiplicau mimetic, cu prezența lor, comoția îngropăciunii ; și o împingeau spre escalada unei supralicitări cantitative. Nu m-am mirat, așadar, că, în secvența cimitirului, recitatorul lui Delvaux reia, cu o voce tandră, superlativele vînzătorilor de iarmaroc: un ins care s-a cocoțat pe o estradă transpune acest oficiu de *bonimenteur*, în materie funebră: « noi avem cei mai buni morți din Orient. . ., cei mai buni morți din Occident. . . Cerul fie lăudat că ne-a dăruit asemenea morți ! » Ironie, de bună seamă, dar ea pîlpîie în aburul acesta autumnal, care e respirație a cîmpurilor și totodată zvon al vocilor, vital ingenue. Se vede cimitirul, de sus, în acest dangăt de chemări tinere, de băiețandri care se întreabă: « Îl cunoști pe cutare ! » Toți se cunosc și sînt mîndri să se cunoască — asta e însăși dimensiunea coeziunii și continuității lor. Trufia, pavanîndu-se la adresa morților, rămîne benignă.

În 1464, cînd semnează Dirk Bouts contractul pentru complicata lui alcătuire de portrete, din *Cina Sacră* de la Saint-Pierre de Louvain, nu se stinseseră ecourile acelei memorabile festivități de la Lille, în care, la 1454, culminase, îndelung elaborată, cu expresa contribuție a consilierilor săi de seamă, însăși domnia ducelui Filip de Burgundia. Senior al Flandrei deasemeni și al ținuturilor din Picardia pînă la Rin, « marele duce al Occidentului » voia această sărbătoare ca o parafă ambițioasă pusă pe ampla lui domnie, dar și ca un legămînt de cruciadă, ca o intrare în legendă, într-un tărîm exorbitant al imaginarului. Ideată pînă la detalii, magnificența serbării întrupa fantasticul în forme planturos concrete ; bizarul aluziei livrești se răsfăța într-o opulență care năvălea pe mese ca și în interludiile petrecerii, într-un



Dieric Bouts, *Cina Sacră*, detaliu

Scanned with OKEN Scanner

amestec de superfetație promiscuă și formalism curtean. Despre sculptura lui Claes Sluter, vigurosul plastician olandez servindu-i și el pe ducii de Burgundia, s-a spus că n-o poți înțelege dacă nu-ți reprezinți arta serviciilor de masă, într-atît profeților săi teribili li s-au adăugit detalii barbar pregnante, ochelarii de aramă aurită aplicați, bunăoară, pe obrazul lui Ieremia. Promiscuitatea teatrală dintre marea artă și divertismentul cel mai prozaic făcea ca inspirația elevată să coboare printre tacîmuri, pe mesele uriașe. O pădure cu fiare, mobile, o biserică cu orgă și cîntăreț, castelul lui Lusignan cu zîna Melusina, erau astfel de « numere », la nivelul farfuriei. Termenul care le designa, calificîndu-se apoi gastronomic, « entremets », — explică extensia acestei confuzii, care, finalmente, trage de pe cer sacrul într-o hulpavă consumpție pitorească. Tot la Lille, în extraordinara profuziune a acelei serbări — la care Huizinga revine insistent în cartea lui celebră despre veacul Burgund —, estetica tabloului vivant nu se sfia să aducă, printre petrecăreți, Sfînta Biserică, o apariție feminină purtată pe spinarea unui elefant.

Dar iată, într-un gest de asumare și totodată de lucidă cenzură, *tabloul vivant* preluat de André Delvaux. E, în miezul filmului, *Cina cea de taină*, refăcută cu personaje în draperii, cu gestică de ceremonial hieratic, în care Delvaux, concentrat, de o admirabilă fervoare obstinată, e Christ însuși, frîngînd ostia și rostind cuvintele fatidice. Ce distanță de la iluzionismul plin de beată și silitoare bunăvoință al americanilor care refăceau totul — văzusem asta la același Festival —, de la Egipt și Parthenon la marea artă sacră medievală, în panorama lor de la Laguna Beach, — ce distanță pînă la această detașare a unei echipe de film care și-a pus în cap să transpună tabloul, dar o face cu o aplicație vie, nervoasă și tînără ! Iată eroul în roșu, cu părul negru, buclat, care se întoarce cînd spre operator cînd spre Iisus, iluminat de o bucurie a jocului inteligent care se angajează pînă la patetism, dictînd formulele recurente, tripla repetiție : « Acesta e trupul — *lichaam* — (nu carnea) și sufletul meu » — « Unul din voi mă va vinde » — cu un incomparabil accent gutural, în

Scanned with OKEN Scanner

neerlandeză. El însuși, frumos de o tinerețe gotică, — mai nervos ca la Bouts, înspre Dürer, și totodată înspre toată latura de efebi gravi ai unei iconografii germanice: Nazareenii trecuți în stilizare *hippie*, fără nimic pletoric, de *Jesus superstar*: E teatru, — n-a fost arta religioasă a Evului Mediu, în compunerile ei tîrzii, amplu elaborate, o consecință, un ecou direct al reprezentării teatrale — cum voia teza, insistent susținută de Emile Mâle? Și de cîte ori se trece de la actual la ficțiunea sacră, această punere în convenția teatrului servește drept punte. Dar e *sacra conversazione*, cu pregătiri de aparat — 7m. distanță, 2,50 m. înălțime —, se vede camera venind, tot provizoriul și tot convenitul filmului conducînd însă spre o suspensie *figée* — o clipă în care, misterios, strîns în cîmpul circular al imaginii, care se ațintește pe Stînta Cuminecătură, misterul se efectuează: restrîngerea spațială a abolit timpul, l-a condensat în acest cristal care răsună ca de o răsuflare cosmică, de jăratecul cuvintelor: *Lichaam* — Trupul —, cel eucharistic și cel făcut spre bucurie, al efebului blond, cuminte fără afectare, grav de consimțire inteligentă la un destin de *cultură*.

Din ceea ce ar fi putut fi scrîșnet de verism gotic, sau transpoziție de naiv « tablou vivant », a rămas, vectorial și fertil, sensul unei mișcări de reciprocă apropiere, între pictură și viață: ca niște entități care se cheamă fierbinte, tocmai știindu-se autonome, pentru că adevărat creatoare.

De aceea nici un sunet — în banda muzicală — nu se va consitui în apoteoză muzeală, ambițios definitivă. Chipul lui Christ, pus în mormînt, — cîteva măsuri de muzică gravă, și, în solemnitatea lor, se strecoară un al doilea plan, de zgomote nevinovat vitale, o ușă care se deschide, pași, inextricabil amestecați în această bandă, ca firele de praf în lumina unei raze: pînă la urmă nu anulînd strălucirea augustă, ci dilatînd-o pe dinăuntru, făcînd perceptibilă puterea ei de cuprindere. Cum viața însăși, cînd se lasă pătrunsă de cultură, își sărbătorește sfînta, nebiruita ei putere. . .

Scanned with OKEN Scanner

Dieric Bouts, *Ecce homo*

Scanned with OKEN Scanner

consacrat subiectului Dieric Bouts . . .
în contul TV în schimbul achitării sumelor prevăzute în Art. 3.
Realizarea filmului va fi încredințată lui André Delvaux la Linkebeek . . .
iar scenariul va fi alcătuit de Ivo Michiels la Zonnegem.
și i se va plăti aceluiași meșter Diedericke . . .
suma de 200 guldeni . . .
și anume 25 de guldeni . . .
îndată ce va fi început tabloul descris . . .
iar în cele șase luni următoare încă 25 de guldeni . . .
iar cînd lucrarea va fi terminată încă 50 de guldeni . . .
Un prim sfert al sumei totale . . .
odată cu semnarea contractului.
Un al 2-lea sfert la apobarea scenariului definitiv.
Un al 3-lea sfert la aprobarea montajului . . .
Și sus-numitul meșter Dieric a primit . . .
să picteze acest tablou
dîndu-și întreaga lui silință . . .
fără a cruța nici trudă și nici timp.
Va pune în el tot meșteșugul pe care Domnul i l-a hărăzit.
Dar Bouts acesta, cine va fi fost?
Și cum va fi pictat?
Trebuie să întrebăm . . . Pe cine, oare? Chiar pe Bouts?
Pe el . . .
Și pe noi înșine . . .
Dăinuie cărți, picturi, muzee și biserici . . .
Toate acestea nu sînt deajuns.
Să te apleci asupra lui Bouts, înseamnă întîi să te apleci asupră-ți.
Zonnegem . . .
Linkebeek.

Scanned with OKEN Scanner

Sînt 500 de ani de atunci, în anul de grație 1475 . . .
a murit la Louvain pictorul Dieric Bouts.
Se născuse la Haarlem, în Țările-de-Jos.
Da, se prea poate să fi pictat așa cum noi, acum, facem un film . . .
Despre Bouts . . . Vreau să spun la comandă . . .
La comandă, nu la comandă, recunoscînd . . .
explorînd, punînd întrebări, răspunzînd uneori . . .
pătruns, emoționat, geometric, mai puțin geometric . . .
observînd, descoperind, gîndind în culori, gîndind în linii . . .
orizontal, vertical . . . căutînd așadar . . .
Găsind !
Găsind Ce anume? De pildă un limbaj . . .
Limbajul lui Bouts?
Al lui, al nostru . . .
Al nostru, al lui !
Se prea poate ca el să fi pictat . . .
Întocmai cum noi astăzi facem un film despre Bouts . . .
Căutînd, deci?
Găsind ce?
De pildă un limbaj, chiar limbajul lui Bouts.
Haarlem . . .
Louvain . . . Linkebeek . . .
Zonnegem.
Găsind . . .
Găsind ce?
De pildă un limbaj . . .
Limbajul lui Bouts?
Al lui, al nostru . . .
Al nostru . . .

Scanned with OKEN Scanner

al lui . . .
Haarlem . . . Louvain . . .
Linkebeek . . . Zonnegem.
Mîini . . .
care se roagă, se joacă, apucă . . .
amenință, tac, împart harul . . .
cer sprijin, acceptă, imploră . . .
binecuvîntează, îndeamnă, lovesc . . .
se deschid, se împreună, mîngîie . . .
veghează, arată . . .
Și meșterul Diedericke Bouts, pictor, pe de altă parte . . .
spre a face un somptuos grup de portrete . . .
închinător Sfintelor Taine . . .
Tablou în care se va înfățișa . . .
Cina din Urmă a Mîntuitorului nostru și a celor doisprezece Apostoli . . .
Acesta este sîngele Meu . . .
Aceasta este carnea Mea . . .
Aceasta este carnea Mea . . .
Acesta este sîngele Meu . . .
Nu-i oare trup în locul cărnii?
Ba da, și eu cred tot așa: acesta este trupul Meu.
Carne sau trup, André?
Unul dintre voi Mă va vinde . . .
Mă va vinde! Cine fi-va acela?
Tu, Iuda, tu!
Ceva mai sus, Charlie . . .
Trebuie să-i văd pe toți paisprezece în cadru . . .
Da, aproximativ 2 metri jumătate după părerea mea . . .
Așa! Așa!

Scanned with OKEN Scanner

Unul dintre voi Mă va vinde . . .
Astfel pictorul va picta liber de aici înainte.
Va căuta . . . culoarea, suprafața, volumul . . .
Așa cum scriem noi . . . Liber . . .
sau facem un film . . . liber . . .
Mirosiți . . . ascultați . . .
Gustați . . . priviți !
Da, priviți . . .
Liber . . .
Asta se întîmplă după amiază . . .
Sute și sute, sosesc din satele vecine.
Vin pe biciclete ori în automobile . . .
ori cu trenul . . . dar vin și pe jos . . .
Se preumblă pe străzi, în jurul mănăstirii . . .
de-a lungul apei rîului.
Dincolo de acoperișurile ascuțite și dincolo de rîu . .
se întinde pămîntul . . .
verde, galben, purpuriu . . .
Acoperișuri ascuțite se oglindesc în apă.
Uneori pămîntul este alb . . .
iarna cînd e acoperit de zăpadă . . .
În orașul meu, sîmbăta-i zi de tîrg . . .
cît e anul de lung.
Tarabele stau țanțoșe, în fața primăriei.
Primăria datează din secolul al 18-lea . . .
sau dintr-al 19-lea, poate.
În orașul meu, vinerea-i zi de tîrg . . .
cît e anul de lung . . .
Tarabele stau țanțoșe în fața primăriei.

Scanned with OKEN Scanner

Primăria datează din secolul al 17-lea, sau poate . . .
dintr-al 18-lea, nu sînt chiar atît de sigur . . .
Mărfurile sînt așezate pe tarabe.
Vînzătorii ambulanți își strigă și își laudă marfa . . .
iar nevestele strigă și ele.
De la toate tarabele, se strigă . . .
Se strigă alegeți ce vă place.
Se strigă cele mai bune mărfuri din Orient . . .
Se strigă cele mai bune mărfuri din Occident.
Pentru că sînt cele mai bune . . .
pentru a lupta împotriva poluării . . .
Orașul nostru nu-i un oraș mare . . .
Orașul nostru este un oraș mic . . .
Este un oraș celebru . . .
Despre el se vorbește și în cărți.
Astăzi, orașul nostru își pomenește morții.
Pomenim morții noștri . . . Morții lui din întîiul război . . .
morții noștri din cel de al doilea război, morții lui din cel de al treilea război . . . .
morții noștri din cel de al patrulea război.
Un ins se cocoață la estradă
și vorbește mulțimii adunate în piață.
Strigă: noi avem cei mai buni morți din Orient . . .
Strigă: noi avem cei mai buni morți din Occident . . .
Strigă: cerul fie lăudat că ne-a dăruit asemenea morți !
După slujbă, oamenii se adună în pîlcuri . . .
în piața din fața bisericii.
Fetele poartă rochii pestrițe . . .
Băieții le zîmbesc fetelor. Părinții își iau fetele acasă.

Scanned with OKEN Scanner

Acasă, turta îi așteaptă în cuptor.
Fetele poartă rochii pestrițe . . .
Băieții le zîmbesc fetelor.
Părinții își iau fetele acasă . . .
Acasă, turta îi așteaptă în cuptor.
Flăcări izvorăsc din pămînt.
Niște fîntîni, ai spune. Flăcări înalte cît clopotnița.
Clopotnițe roșii, albe, turle alungite, turtite . . .
Turle care se înalță și se năruie.
Simt zguduirea pămîntului în măruntaiele mele.
Glasurile se întețesc . . .
Se apropie de parcă trupurile toate s-ar fi ridicat de pe năsălii.
Au părăsit pivnițele, bunkerul . . . Pavilioanele și camioanele . . .
S-au ridicat de pe paturi și tărgi . . .
și înaintează strigînd prin grădină.
Pier îndărătul porții . . . Alții sosesc strigînd . . .
Se răspîndesc pe cărări și peluze, Calcă în picioare flori.
Strigă vorbe rostite deobicei de copii.
Strigă tată, mamă, copilă, prunc, vai, ajutor, Isuse . . .
Strigă vorbe rostite de copii.
Simți ce fierbinte s-a făcut acum vîntul?
Auzi cuvintele pe care ei le strigă?
Se șterg dinaintea privirilor mele copacii. Ei strigă tată și mamă . . .
Trenul în vale se șterge dinaintea privirilor mele . . .
Ei strigă prunc și copilă.
Orașul se șterge dinaintea privirilor mele . . . Vai strigă ei . . .
Crucile toate sînt stinse și turnurile sînt năruite. Ajutor strigă ei.
E ca și cum orașul ar fi pierit de pe fața pămîntului. Isuse strigă ei.
Vorbe stăruie în beznă . . .

Scanned with OKEN Scanner

tată, mamă, copilă, prunc, vai, ajutor, Isuse!
Strigăte se aud în grădină, în norii de fum, în oraș . . .
El a trecut tunelul și a pătruns în grădină . . .
a privit, a ascultat, a auzit . . .
cum grădina s-a umplut de vorbele lor.
Pe cărări și peluze, a văzut trupuri roșii . . .
și în jur pavilioane acoperite de roșu . . .
însă era deja înlănțuit . . .
de șirurile de bărbați și femei . . .
care se îndreptau spre poartă . . .
cu brațele întinse în fața lui . . .
și ochii larg deschiși . . .
și vorbele . . . pe buze . . .
Copilul, strigă el.
Vai, strigă el.
Ajutor, strigă el.
Isuse, strigă el.
Heinke, îl cunoști pe Louis Broekaert?
Iar Bouts, cine era?
Cum a pictat?
Haarlem . . .
Louvain . . .
Linkebeeck . . .
Zonnegem . . .
Trebuie să întrebăm . . . Dar pe cine, pe Bouts?
Pe el, și pe noi înșine.
Sînt cinci sute de ani de atunci, în anul de grație 1475 . . .
A murit la Louvain . . .
pictorul Dieric Bouts.

Scanned with OKEN Scanner

Se născuse la Haarlem, în Țările-de-Jos.
Carel van Mander: Viața Pictorilor, 1604:
« N-am putut să descopăr cine a fost meșterul lui Dirck Bouts.
La Haarlem, el a locuit pe strada Crucii . . .
nu departe de orfelinat. . . .
într-o căsuță veche, ascuțită . . .
împodobită cu niște capete sculptate.
Dar pare-se că a mai trăit și la Louvain, în Brabant . . .
căci am descoperit un diptic de-al său chiar la Leiden.
Dedesubt, stătea scris în latină . . .
În 1462 după nașterea Mîntuitorului nostru . . .
Dirk — născut la Haarlem —
m-a pictat la Louvain.
Odihnească-se în pace pe veci.
Capetele acestea sînt aproape în mărime naturală . . .
și pentru vremea lor au fost pictate de minune . . .
cu plete și cu bărbi foarte frumoase
și epoca în care a trăit . . .
și gradul de perfecțiune a operelor sale.
Era cu cîțiva ani mai înainte ca Albrecht Dürer să se nască. »

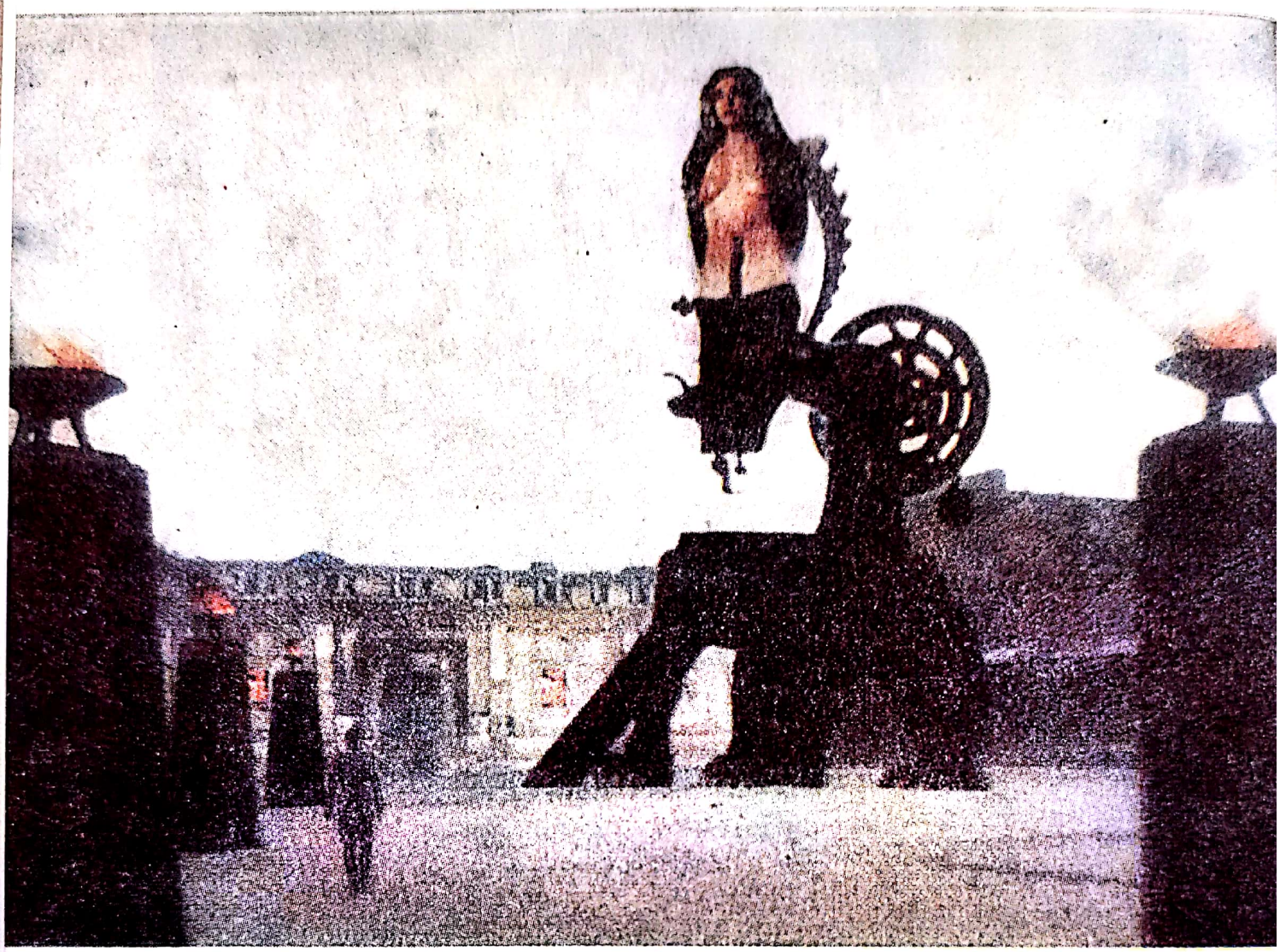
În românește de **Cristina HĂULICĂ**

Scanned with OKEN Scanner

SYMPHONIE FANTASTIQUE

Anima

Scanned with OKEN Scanner

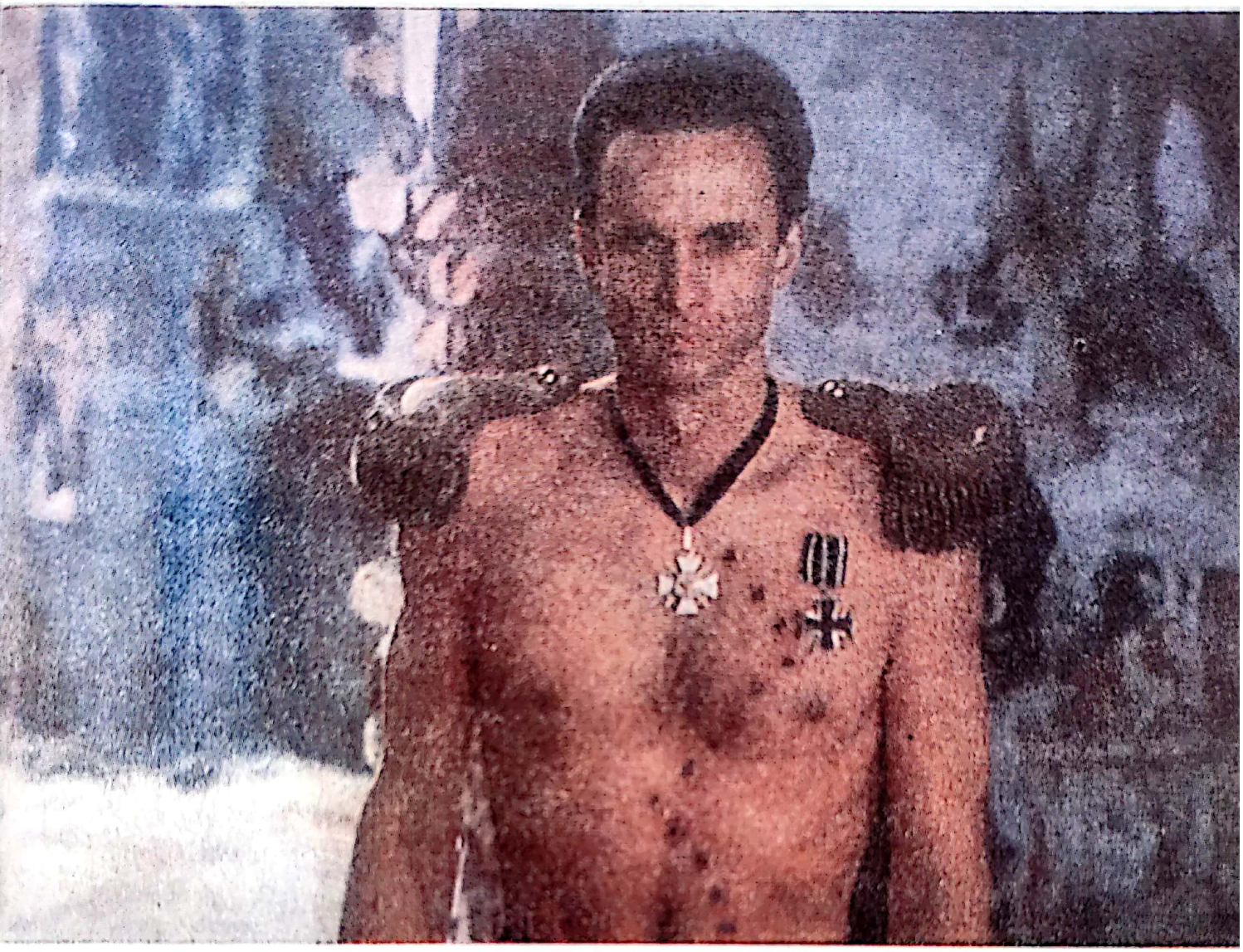


TITUS LEBER

ANIMA
sau
MAŞINA CELIBATARĂ
şi
FEMEIA DE HÎRTIE

Titus Leber, *Anima*, film după *Simfonia fantastică* de Berlioz. Coproducţie CLASART Film and Télevision Production Co.Ltd. and TITUS-Film, Vienna, 1981

Scanned with OKEN Scanner



Pornind de la BERLIOZ și DUCHAMP

Unul dintre marile mituri moderne este cel al mașinei celibatare, exprimînd tema alienării progresive dintre sexe în trecerea de la romantism la epoca industrială.

Dacă Michel Carrouges a știut să amplifice cu largheţe prezența acestui mit în literatură (de la « Pit and the Pendulum » de E. A. Poe pînă la « Colonia pentienciară » a lui Kafka, de la « Surmâle » de Jary pînă la « Locus Solus » de Roussel , lui Arthuro Schwarz îi revine însă meritul de a fi analizat în profunzime prima vizualizare fundamentală a mitului — celebra compoziție « grand Verre » a lui Marcel Duchamp, intitulată « La Mariée mise a nu par ses célibataires même». În faimoasa sa expoziție

Scanned with OKEN Scanner

dedicată « mașinilor celibatare », Harald Szeemann a realizat, în 1974, o minunată privire de ansamblu asupra diverselor manifestări ale mitului.

Aprofundîndu-mi studiile despre « Simfonia Fantastică » de Hector Berlioz, pe care urma s-o realizez în 1980, mi-am dat seama, treptat, că aveam de-a face acolo, de fapt, cu o altă expresie a aceleiași constelații mitice. În acest sens, ideea programatică a compozitorului pentru muzica sa este revelatoare: ca și în construcția lui Duchamp, în simfonie era vorba de două universuri sexuale separate pe vecie dar visînd unul la celălalt și efectuînd proiecții mutuale. Domeniului superior al « miresei —, muritoare mașină a plăcerii desemnată unui misterios program metafizic — îi corespunde, la Berlioz, laitmotivul simfoniei, « idee fixă» ce reapare obsesiv sub dublul aspect al unei teme muzicale și al seducătorei apariții a idealului, ce se dezvăluie, treptat, drept femeia fatală.

Aici, ca și acolo, acest ideal feminin este intangibil universului masculin ce poartă, în mod clar, marca celibatului: lumea « tiparelor virile », a « cimitirului uniformelor și hainelor de servici » a lui Duchamp racordată la diverse mecanisme autoerotice, pe de-o parte, și lumea artistului fantastic, a visătorului romantic care nu știe să intre în nici o relație « reală », a lui Berlioz, pe de altă parte.

Numitorul comun al acestor două universuri celibatare este dorința lor de dezgolire a fecioarei, dorință care, neputînd să fie satisfăcută—sfîrșește, în amîndouă cazurile, într-o intensă activitate autoerotică, în fantasme masochiste și autodestructive.

Comportamentele acestea se caracterizează printr-un aspect mecanic ce se traduce la Duchamp prin mașinile « glisierei » ce-și efectuează acel du-te vino monoton cu sprijinul unei roți de apă, și mai ales prin faimoasa « mașină de rîșnit șocolata », care-l « face pe celibatar să-și macine singur propria lui șocolată » și care-l duce, finalmente, la extazul său solitar. La Berlioz, acest aspect mecanic se traduce din punct de vedere muzical mai întîi prin pasajul succesiv a două arcuri melodice ale elanului romantic din primele trei mișcări, prin ritmurile mai marțiale, sacadate și mașinale ale « marșului spre supliciu » din mișcarea a patra, și prin « Dies Irae » din mișcarea a cincea, « legătura între cele două lumi fiind, — cu toate că strălucitoare —, monotonia valsului mișcării a doua.

Aceeași structură a imposibilei « conjuntio oppositorum » se află de altminteri la nivel micromuzical în sînul compoziției însăși, a « ideii fixe » din prima mișcare, în care melodia traduce prin tema sa romantică opozitul extremei monotonii repetitive a vocilor joase.

Paralela merge și mai departe. Așa cum arăta Carrouges, legătura fatală în raportul dintre universul fecioarei și cel al celibatarilor, este, mereu, o bucată de metal dătătoare de moarte ce reunește lumea superioară feminină lumii inferioare masculine. Fie că e vorba de « acul motorului plăcerii », la Duchamp, care stimulează activitățile « virile » din « le grand Verre », fie că e vorba de dinții lamei fierăstrăului din « colonia penitenciară» a lui Kafka, care aplică pedeapsa condamnatului, întotdeauna e vorba de această infernală legătură metalică care declanșează nu numai excitația, dar totodată și distrugerea, moartea. Dar la Berlioz ? Autopedepsirea la care se supune eroul simfoniei după halucinațiile lui proiective, îl expune, în mișcarea a patra, cuțitului ghilotinei, altă bucată de metal ce alunecă de sus în jos și care aduce moartea.

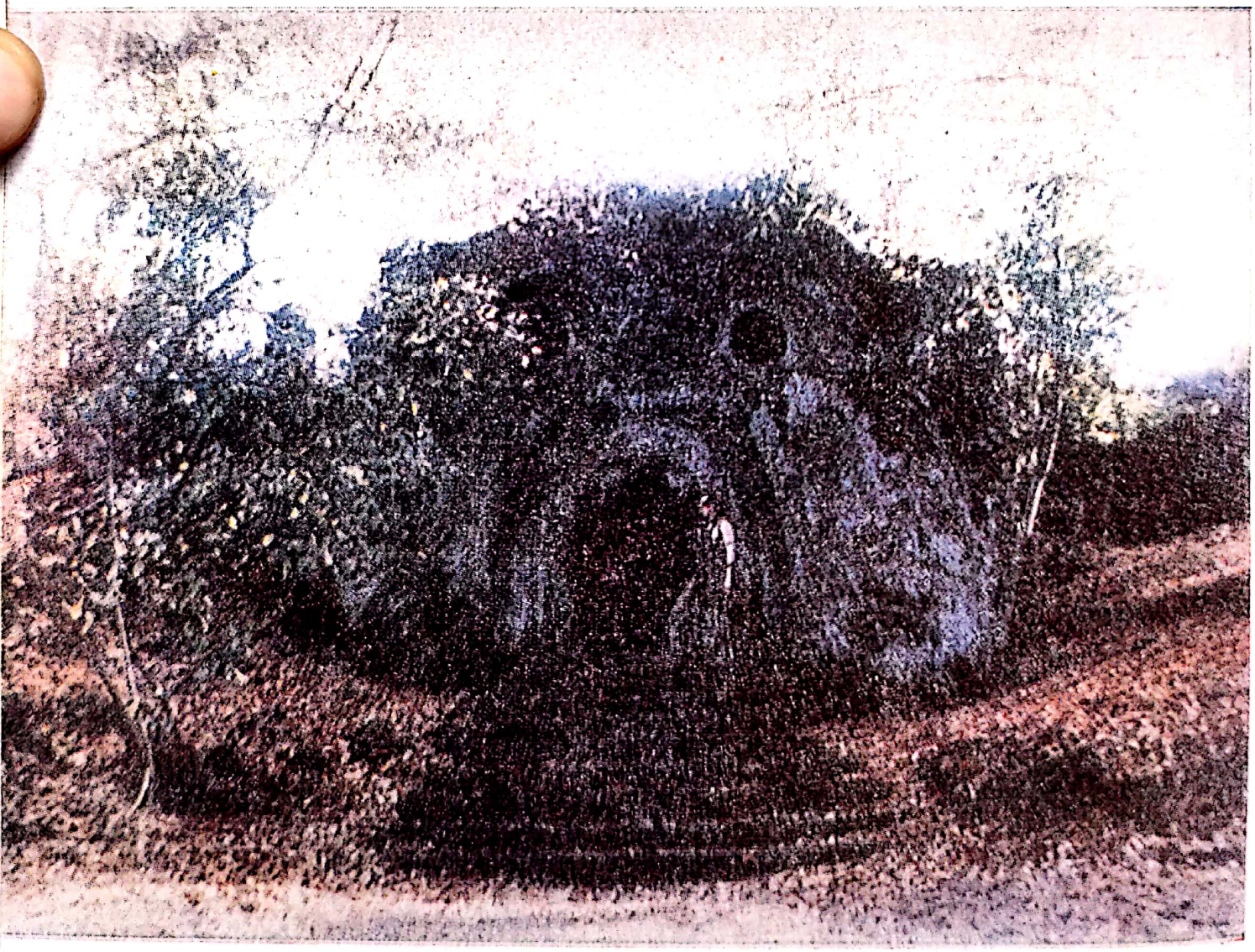
Dar care este, deci, forța aceasta superioară, care face să se viseze atît de mult, și care — neputînd fi împlinită — aplică crude pedepse ? Care este misteriosul și seducătorul său program metafizic, ce nu poate fi descifrat ? Cine este deci această fecioară-mamă castatrice (altă intervenție metalică), care știe să taie plăcerea și să înlocuiască iubirea prin agresivitatea militantă a masculului uniform ?

Scanned with OKEN Scanner

Am încercat s-o descopăr în raportul pe care-l întreține o societate progresiv militaristă a industrialismului cu idealul său feminin. Dacă în epoca romantică n-a fost vorba decît de proiecția fatală și imposibilă asupra fenomenelor naturale (nimfele, fiicele regelui arinilor, iubita lui din vînt, mai tîrziu marmura frumuseții baudelaire-iene), toate acestea trebuiau să se schimbe net, odată cu apariția fotografiei: de acum înainte proiecția nu se va mai efectua din interior spre natura exterioară, ci mai degrabă invers, plecînd de la o ființă — mai mult sau mai puțin naturală — și feminină, pe placa sensibilizată a unui film, expusă de către ochiul văzător și « celibatar » al unui bărbat fotograf.

Scanned with OKEN Scanner

Într-adevăr, acesta n-a reușit niciodată atît de bine, cum reușește prin tehnica fotografică, să stabilească și să-și afirme carcasa sa protectoare față de femeia devoratoare: derobînd femeia de întreaga sa dimensiune a treia, el a știut s-o facă captivă și s-o paralizeze în bidimensionalitatea proiectivă a reproducerii fotografice. Femeia de hîrtie se născuse: ieftină, obiect de plăcere inofensiv; bărbatul societății industriale a știut foarte repede să-și populeze universul cu aceste noi silfide. Ele îl vor acompania în curînd în războaie, sub forma de « Pin-up », ele domină încă și astăzi



Scanned with OKEN Scanner

lumea noastră vizuală și mass-medială sub forma de « cover girl », de momeală publicitară și de « poster » tentant. Dar raportul pe care-l susținem cu frumoasele acestea de hîrtie ? Nu este el oare în chip fatal asemănător cu cel al tînărului și nefericitului artist al lui Berlioz ? Nu visăm noi oare la posesia acestor frumoase, la nuditatea lor fără probleme, care devine, datorită tocmai intangibilității sale, sursa fantasmelor autodestructive, a atîtor frustrații și agresivități ?

Text în exclusivitate pentru Secolul20

În românește de T. P.

Scanned with OKEN Scanner

Cîteva elemente de filmografie

Mathieu Carrière a debutat foarte timpuriu cu rolul «tînărului Törless», performanță actoricească mult apreciată. În aproximativ patruzeci de filme aparținînd unor regizori cunoscuți, cum ar fi printre alții Schlöndorff, Vadim, M. Duras, Zanussi, Wajda și Molinaro, el s-a specializat îndeosebi în reprezentarea unor foarte nuanțate roluri de caracter. Mathieu Carrière și-a cucerit în ultimul timp favoarea publicului prin marile lui succese de film și televiziune, îndeosebi prin *Un bărbat își cucerește drumul*, *Nerăbdarea inimii* și *Excese*.
În prezent, Mathieu Carrière desfășoară în paralel cu activitatea actoricească și una de scriitor. Cartea sa, *Pentru o literatură a războiului. Kleist*, a apărut în 1981.
Decisivă în distribuirea lui în rolul «celibatarului» din *Anima* — rol ce presupune un *glissando* de la romantism la un raționalism sinucigaș și care necesită o capacitate empatică de un înalt grad —, a fost intelectualitatea sa rece, care face ca Mathieu Carrière să fie un actor remarcabil, gîndindu-și rolul alături de regizor.

Obsedat încă de la doisprezece ani de film, **Titus Leber**, născut în 1951, a parcurs aproape toate treptele filmului experimental, înainte de a filma *Anima*, primul său lung metraj. În afara unor numeroase filme științifice și poetice pe 16 mm, a unor experimente avangardiste pentru televiziune și holografii, regizorul și scenaristul Titus Leber,— care între timp obține titlul de doctor în filosofie, — a lucrat mai ales în domeniul teoriei filmului, ținînd în prezent, printre altele, o serie de prelegeri despre «Gîndirea în imagini».
După turnarea filmelor sale care s-au bucurat de cel mai mare succes, și pentru care a primit numeroase premii și distincții, *Kindertotenliedern (Cîntece la moartea copiilor)* și *Fremd bin ich eingezogen, Schubert (Străin am sosit, Schubert)*, regizorul a absolvit *American Film Institute*, fiind distins recent cu Premiul artei filmului din Austria.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

DUELUL REALITĂȚII CU FICȚIUNEA

DÉRY TIBOR

Reportaj imaginar de la un festival pop american

. . . Cînd József poposea în Montana, se întunecase de-a binelea. Șoseaua înconjura stadionul, ducînd pînă la tabăra instalată la zece mile. Stadionul circular, de trei sute douăzeci de mii de metri pătrați, era luminat; reflectoarele și difuzoarele instalate pe uriașe catarge de metal deasupra stadionului pustiu păreau să aștepte ultimul tur de manivelă al unui film de Fellini. — Helicopterele poliției rutiere care descriau la nesfîrșit opturi deasupra șoselei, — gîndi József — păreau neputincioase în fața turbatei circulații, îmbolnăvită parcă de elefantiazis. Peste o duzină de avioane particulare căutau zadarnic un loc, chiar și în aer.

— Optzeci de mii de locuri de parcare n-au fost de ajuns — spuse József.

— Și asta cu toate că o parte din foarte tinerii adepți ai rock-ului au sosit pe jos — mai observă József. Au trecut munți și văi, au inundat drumuri și șosele, s-au revărsat dealungul șinelor de cale ferată. Organizatorii prevăzuseră o sută de mii de spectatori, dar au venit de trei ori mai mulți.

Ploua fără întrerupere.

— Ce mai frig ! constatase József. Nici vorbă — adăugă — să ajung cu mașina în apropierea estradei.

Automobilele, ca pe vremuri bivuacurile, înconjurau valea în rînduri de cîte douăzeci-treizeci, pe cînd scurgerea torentelor de pe dealurile argiloase, transformase locul într-o mlaștină aburindă iar oamenii păreau păsări de baltă.

— Sărmane József, unde ai parcat pînă la urmă? — întrebă Manuel, ridicîndu-și spre cerul fluid obrazul încadrat de o barbă blondă.

Era muiat pînă la piele, de și-ar fi putut stoarce cămașa.

— N-o voi regăsi niciodată, răspunse József. — Ți-e frig?

— Sînt sloi, nefericitule !

József și-a dezbrăcat pulovărul gros și i l-a întins; pe el îl apăra de frig și mantaua de ploaie. Manuel își scoase cămașa și, mototolind-o, o azvîrli afară din cort. Îmbrăcă pulovărul, ca să înceapă îndată să-l mănînce pielea.

— Cînd te-ai înființat? întrebă József.

— Ieri dimineață !

— De-atunci plouă într-una? se interesă József.

— Într-una !

— Poate ai văzut-o pe soția mea?

— E aici? — se miră Manuel.

— Presupun că a luat-o încoace. Desigur, — spuse József — pare puțin probabil s-o descoperi în învălmășeala asta.

— Sărmane József, — declară Manuel — de ce n-o dai dracului?

— Nu, decise József, imposibil. Biata de ea !

Celălalt izbucni în rîs cu toți dinții lui lătăreți, galbeni, prin barba scămoșată.

— De ce « biata de ea », sărmane — ripostă rînjitul. Cu cei douăzeci de anișori ai ei și înspăimîntător de frumoasă, încît pînă și pederaștii întorc capul după ea? !

În cortul răpciugos, de două persoane, pătrundea apa de sus, pe jos, pămîntul clisos li se prindea de tălpi, deasupra patului pliant bîzîiau țînțarii: nici că se putea mai bine. Lipsea doar vreun infarct să se mai producă.

. . . Deocamdată mai ploua, și apa noroioasă se strecura de peste tot în cort.

— Nu-mi văd nicăieri mașina, spuse József. Nici pe ea. Mare fraier mai sînt să cred că într-un furnicar de jumate milion aș putea găsi *un* om.

— Cu cine a șters-o? insinuă Manuel.

— Cu nimeni ori cu toată droaia ! ripostă József.

— Și dacă a fugit de tine? insistă Manuel.

— S-ar putea să fi fugit, — conveni József — da, de mine.

— Nu-i îngăduiseși să vină la Montana?

— Nici n-o lăsasem, nici nu i-am interzis. Dar m-a întrebat ce fel de căsnicie-i aia cînd bărbatul își lasă nevasta să plece de una singură?

— Sau — i-o tăie Manuel — tu n-ai vrut să vii?

— Nici mort ! Mi-era scîrbă

— Și iată-te aici ! — Manuel rîse.

— Dar tot scîrbă îmi e — mormăi József. Superba colectivitate omenească ! Ce fel de colectivitate e aia, în care nu poți intra decît dacă ești făcut criță !

— Nu, — precizează Manuel — ăștia nu vor să intre, ci să iasă, bietule József.

— De unde? se miră proaspătul sosit.

— Din societatea umană, sărmane — lămuri Manuel Esteban Jesus de Alveiro y Fuente — Să abandoneze ceva, după care, bănuiesc, nici tu nu te prea dai în vînt.

— Fac ceva pe societate, aprobă József, Și pe tine cu tot. Nu-i altă ieșire, decît să te castrezi?

— Înșelat? — strecură Manuel.

Scanned with OKEN Scanner

— Habar n-am, catadicsi József. Nu cred. N-are un amant permanent, aș fi observat. Mi-ar fi mărturisit, fără jenă. Doar dacă n-o fi luat-o razna acuma.

— Se poate investiga, prin serviciul de organizare, dacă cineva a pierdut ceva...

.....

Cu toate că mai ploua cu găleata, prin fața cortului, pe poteca îngustă, improvizată din scînduri afundate în noroi, o viermuială interminabilă se înșiruia spre îndepărtata estradă.

Cînd către miezul nopții a apărut prima formație rock, cîntăreții fură urcați de o macara, împreună cu instrumentele lor, pe scenă, pe deasupra zecilor de mii de capete, neputînd să străbată inelul compact al mulțimii. Pe cei șase piloni de susținere, reflectoarele ardeau; fiecare pilon, înalt de cincizeci de metri, vopsit în roșu și albastru, se îndrepta într-o falnică erecție spre cer, ejaculînd în permanență o lumină incandescentă.

— Din massa sutelor de mii buluciți — socotea József — numai zece sau douăzeci de mii au putut asculta concertul, cîți au găsit loc pe primele dealuri din jurul estradei... Era atît de straniu, să nu-ți vezi nici vîrful nasului, dar să simți în preajmă respirația miilor și miilor de oameni. Părea absolut ridicol ca în bezna aceea să te aventurezi în căutarea unei singure persoane.

— M-ai putea duce la locul unde te-ai întîlnit cu soția mea? — întrebă József.

— Desigur, — răspunse René, cel cu fața răvășită de beatitudine, ori poate de vreo suferință infernală —, desigur, dacă aș fi în stare să mă ridic, dar deocamdată nu e cu putință. Îmi spusese că ai rămas acasă... Cine mi-a spus? Nevastă-ta, astăzi la prînz, cînd ne-am întîlnit.

— Lăsați-l, domnule, interveni Marianne —, e matolit bine. De mirare că v-a recunoscut. Dacă țineți neapărat, vă duc eu...

— O cunoașteți pe soția mea?

— N-o cunosc, domnule — spuse Marianne. — Pe la prînz eram cu René, cînd o tînără, cu păr negru, strîns coc, a intrat în vorbă cu el. O crezusem o fetișcană...

— Nu era o fetișcană — tresări József. — Era soția mea...

.....

Pe podișca de scînduri, în fața noastră, un om zăcea lungit pe spate — povestea József. — De o parte și de alta a corpului, mîinile îi atîrnau în noroi. Doctorița se aplecă spre gura lui, dar respira regulat, așa că ne-am continuat drumul, urmărind dîra de lumină a lanternei, spre cartierul «elegant» al orășelului de corturi; în sutele de rulote, înfundate în glod pînă la osie, se zărea arzînd lumina la geamurile cu perdelușe trase — spuse József —, adică cele mai multe; dar printre rulote, de o parte și de alta a potecii de scînduri, în mîzga clisoasă, zgribuliți în sacii lor de dormit, moțăiau mii și mii de inși, frînți de oboseală sau disperați, cei care în această primă noapte nu reușiseră să ajungă pînă la estrada unde evolua Mick Jagger cu formația lui. Să nu mai vorbim de faptul că, — spuse József — în afara prăpădiților autostopiști, mai era puzderia celor ce — spuse József — ca niște fiare hăituite, o întinseseră pe jos, răbdînd foamea, frigul, ca să ajungă numai piele și os, cu picioarele acoperite de răni sîngerînde, cu uriașe rucsacuri în spinările rănite; mai dormeau — continuă József — prin autobuzele închiriate încă dinainte de începerea ploii, icnind și scîrțîind cățărate pe dealuri; alții soileau pe lîngă focuri de tabere deși majoritatea se stinseseră și fumegau doar, în fața mașinilor, a remorcherelor și a *landroverelor;* cîte unul întins pe burtă pe motocicletă, cu brațele împodobite de brățări, căzute în noroi; mai erau și din aceia care, în corturile lor, încropite de mîntuială, nu vedeau și nu auzeau nimic altceva decît fantasmele somnului lor încețoșat, nici spectacolul susținut de Mick Jagger, nici urletele de paroxism și extaz, nici dansul trupurilor tatuate, sau, mai tîrziu, strigătele disperate după ajutor,

Scanned with OKEN Scanner

sau troznetul oaselor. Şi astfel şi-au petrecut pelerinii la Montana prima lor noapte paradisiacă — încheie József.

— Şi totuşi sînt fericiţi — spuse dr. Marianne.

— De ce?

— Pentru că sînt împreună — reflectă doctoriţa.

.....

Programul fu deschis de ansamblul de rock *Santana*. Înaintea estradei, pe coastă, au găsit loc vreo zece mii de persoane, şezînd, ori în picioare, care cum apucase, dar mulţimea ce se adăuga din urmă, ne disloca treptat şi ne lipea cu o forţă irezistibilă de estradă, pe cei din primele rînduri. Ca să nu ne strivească — deoarece ar fi fost imposibil să-ţi părăseşti locul şi să te strecori prin mulţimea înfierbîntată — ne-am văzut nevoiţi să escaladăm scena şi să ne eliberăm astfel de pilonii de fier în care fuseserăm proectaţi, mai mai să ne sfarme toracele. Băieţii s-au căţărat pe umerii celorlalţi, ajutîndu-le şi pe fete să procedeze la fel. Ca muzicanţii să nu ameţească privind în jos, rampa fusese împrejmuită cu o balustradă de fier, însă nimeni dintre noi nu a sărit peste ea.

Pentru asigurarea pazei, organizatorii angajaseră pe aşa zişii « Îngeri ai Infernului ». Pe spinările lor se putea distinge de la distanţă inscripţia: *Hell's Angels*. Trei sute de oameni făceau parte din corpul de ordine, dintre care vreo zece, cincisprezece erau postaţi pe scenă, în spatele orchestrei. Îndată ce cîţiva dintre noi au pătruns în marginea rampei, s-au năpustit lovindu-ne năpraznic, izbind necontenit cu cizmele lor grele, pînă ce, zăpăciţi, ne-am prăbuşit peste mulţimea ce clocotea sub noi. Între primul şi al doilea număr al formaţiei *Santana*, unul din «Îngeri» îl cafti pe un băieţandru pînă ce rămase lat, dar massa de zece ori douăzeci de mii de oameni încercuise atît de strașnic estrada, încît rănitul nu a putut fi transportat la un post de prim ajutor şi nici « Îngerii » nu îngăduiau vreunui medic să se apropie de scenă.

În înalt, pe cerul nepătruns, domnea însă imensa linişte. Dacă din bolţile beznei ai fi îmbrăţişat cu ochii curbura Terrei, n-ai fi putut distinge altceva decît întuneric şi tăcere, pînă ce privirea, reuşind să străpungă faldurile Timpului, ar fi descoperit incandescenţa păcatului prometeic. Vinovăţia scăpăra scîntei în bolgia întunericului, exhalînd miasme de pucioasă, scoţînd prelungi şuiere celeste, cîtă vreme focul, după cum fusese scris, nu-şi începuse lenta înaintare purificatoare prin măruntaiele infestate de tetanos ale Pămîntului.

— Ce am? — se mira Frantisek. — Asta-i bună. Ridică-ţi niţel nasul din barbă, frăţioare, şi priveşte-i pe indivizii ăia la fix, respectabili burghezi cu sabia într-o mînă şi o făclie fumegîndă în cealaltă, cum împînzesc pămîntul, ucigînd şi incendiind întinderile lumii, ascultînd, cum să zic, hm... cînd de poruncile unui tip burtos, cînd ale unui sfrijit, da, da, cum ziceam, de porunci. Şi cine crezi că i-a învăţat pe incendiatori şi pe ucigaşi să facă sluj?

— Uşurel băiete, — interveni Joshua clătinîndu-şi capul. — Drept e că Avraam s-a supus. Dar ia aminte, cui i s-a supus?

— De data asta Frantisek sări în picioare — reluă József —, împungînd cerul cu un braţ iar cu celălalt trăgîndu-şi nădragii care-i alunecau în vine. — Bum, zicea el. Bumbum. Cui, întrebi? Unui bărbos, frăţîne. Ajunsese în stare să-şi măcelărească propriul copil, să-l înjunghie ca pe un godac, de supus ce era, da, da, din laşitate, sau mai bine zis... « la-ţi pe fiul tău — i s-a poruncit — pe singurul tău fiu, pe care-l iubeşti, pe Isaac; du-te şi-l adu, arde-l de tot, acolo, pe un munte pe care ţi-l voi arăta ».Şi găgăuţă ăla bătrîn a îndesat în următoarea clipită pe spinarea ţîncului legăturica de vreascuri, da, pe spinarea copilului, el cărînd focul şi sabia, ca să pornească să dea pildă de docilitate

Scanned with OKEN Scanner

tuturor timpurilor ce aveau să vină. Ie-te-te ! Învățătura asta o sugem cu laptele mumii, întocmai. Iar ca să digerăm pe îndelete fabula, frățioare, bărbosul l-a mai și răsplătit pe găgăuță pentru supunere, punîndu-l pe înger să intervină: « Să nu mai pui mîna pe băiat, și să nu-i faci nimic; căci știu acum că te temi de Dumnezeu! ». L-a răsplătit, chipurile, să nu-și mai omoare fiul, hihi ! Și de atunci, frățioare, ehe ! de-atunci trăim în împărăția fricii și ascultării, care, poftim că și-a extins granițele de la Beer-Șeba peste întreaga noastră magnifică lume vuitoare. Încet, încet, se scurg ultimele-i acorduri. Stop ! Avraam a înfășurat tot globul cu barba lui gălbejită și împuțită. Stop ! Teroare și obediență: eu mă tupilez, tu te tupilezi, el, ea se tupilează. Mai alergi după stele căzătoare?. . . nici vorbă, stimată fosilă, dumneata umbli brambura purtîndu-ți propria confuzie ca pe un afiș electoral. Pricepi, frate-miu, Isaac era singurul fecior al lui Avraam!?

— Clar, recunoscu zîmbind Joshua.

— Și ar fi fost în stare să-l ucidă, hihi — se hlizi Frantisek. — Ține cont că Avraam ăsta avea nouăzeci și nouă de ani bătuți pe muche, iar nevastă-sa, Sara, și ea, nouăzeci, cînd l-au zămislit pe Isaac, să te strîmbi de rîs nu alta, ca să fie el strămoșul multor neamuri, zău așa. Și totuși Avraam, în plecăciunea sa îngălată și-mputită, fusese gata să-și sacrifice feciorașul unic numai să-și poată ține mărețul discurs despre supunere, iar cei puternici să poată încăleca grumazul celor prăpădiți și obidiți. Știi tu, frățioare, de ce suferim noi, aici, în împărăția strugurilor mustoși, a pepenilor și florilor? hm. . . suferim de complexul lui Avraam, da, asta-i !

. . . . . .

— Pe la ora cinci dimineața, în zori, — spuse József — cînd, dacă te aplecai puțin puteai deslușî trăsăturile celor așezați sau culcați pe jos, m-am ridicat și am cercetat poalele dealului.

Credeam în bafta mea — întări József. — Toată viața am fost un norocos.

— Tu?

— Chiar eu ! — Țineam s-o găsesc pe Eszter, înainte de a răci, de a contracta vreo congestie pulmonară, pînă să moară de foame, să fie maltratată, să se înece, să fie călcată de mașini, sau chiar violată.

— Zîna de ea !?

— Înainte de a i se fi vîrît în gură prima țigară cu marijuana — precizâ József — sau de a se molipsi de icter de la cine știe ce seringă nesterilizată.

— Suprema iubire a vieții tale !

— Oamenii — reluă József — ascultau, înfipți în noroi și băltoace, sau întinși pe jos, cu fața pămîntie, amețiți, agățîndu-se, crispați, de leșinul aproapelui. Cînd pășeam peste capul lor, se desmeticeau o clipă și mă priveau, unii dintre ei dînd din cap aprobativ. Alții se ridicau în genunchi și înlănțuindu-mi gîtul vroiau să mă sărute și înjurau cînd îi respingeam. Dacă nu i-aș fi disprețuit, poate mi s-ar fi făcut milă de ei. Mijea de ziuă și cu cît se puteau distinge mai clar trăsăturile lor, cu atît deveneau mai insuportabili. Nu știu ce mă apucase — spuse József, — nu sînt mizantrop.

— De unde ! Îți aperi doar fixațiile.

— Măcar de-ar fi șoptit un singur cuvîntel pe undeva — spuse József, — ori să fi rîs prin apropiere, i-aș fi recunoscut șoapta sau rîsul, cu tot urletul megafoanelor. Pe ea însă, o găsea veselia totdeauna în absența mea — calculă József — și mereu șușotea în locul de unde lipseam. Idiot ce eram !

Cînd soarele a răsărit și ultima formație rock a părăsit scena — depănă firul mai departe József — m-am cărăbănit la centrul de prim ajutor să verific lista de accidente. Nu figura. Sînt incomplete — mi s-a atras atenția. O mașină a poliției, părăsită lîngă un cort al Crucii Roșii, m-a îmbiat să mă cocoț pe capotă și, cu picioarele adunate sub mine, am ațipit. Între timp, cerul se înnorase iarăși.

Scanned with OKEN Scanner

— Cînd l-am zărit pe capota mașinii polițienești — povestea Eszter, — picioarele chircite, capul rezemat de parbriz, ținîndu-și gîtul strîmb, sforăind bineînțeles cu gura deschisă, atît de suav de parc-ar fi dormit lîngă mine în pat, dar zgribulit, mi s-a făcut milă și m-au podidit lacrimile. Fecioara bleagă se smiorcăie, mi-am zis. Aoleu, ai putea să-l trezești cu miorlăiala ta milostivă!

— S-a-nființat, vasăzică, după mine! reflectă Eszter.

— Veni pe urmele mele, cum altfel! — mai zise Eszter, furioasă.

— Cum l-a zărit pe capota mașinii ăleia — mărturisi Beverley — s-a dat înapoi, cu o mișcare de parcă ar fi vrut s-o ia la sănătoasa. De cînd o cunosc, n-am mai văzut-o atît de înspăimîntată. Trupul zvelt, fragil, parcă desenat în spațiu, s-a cutremurat de sus pînă jos, pielea feței fină, translucidă în mod normal, parcă i s-a făcut ca varul de spaimă, ochii mari, negri...

— ... ca marea, după József — observă Eszter.

— ... s-au dilatat — spuse Beverley. — De fapt, habar n-am de ce s-a temut, doar era îndrăgostită de József. Oricît ar fi negat prostuța, pe mine nu mă ducea, o femeie nu se înșeală niciodată în treburile astea. Cînd îi apucasem mîna, temîndu-mă c-o zbughește, palma ei transpirase, cu toate că pe vîntul acela înghețat devenisem sloi. Palma ei era leoarcă. Pune-te de-o înghiontește, înjur-o zdravăn, să-și vină în fire!

— Zărindu-l, m-am înfuriat într-atîta — o ținea pe-a ei Eszter —, că l-aș fi omorît în clipa aceea cu plăcere. Dacă Beverley nu mă ținea, l-aș fi zvîrlit de pe capotă și l-aș fi tăvălit în glod. Alergase după mine! Mă încrîncenasem în așa hal, încît mai-mai să-mi pierd puțina minte lăsată moștenire de maică-mea, și pe care această țară binecuvîntată nu mi-a irosit-o încă. Și ce ostenită eram, Doamne, ce epuizată, terminată! Două nopți la Montana mă secătuiseră de tot ce s-ar mai fi găsit de stors din mine.

— Am fost surprinsă, — se înflăcără Beverley — văzînd ce forțe turbate poate trezi frica într-o ființă omenească, deși sfîrșită de nopțile nedormite! Era fascinantă! Deasupra trupului subțire, mlădios, din cocul uriaș, negru, păreau să scapere scîntei prin mocirla aia infectă și sumbră, căci, bineînțeles, se pornise să plouă din nou. Înfricoșată, am zis? Se speriase într-atîta, încît sînt convinsă că s-ar fi aruncat cu mîinile goale și în mijlocul unei haite de lei, numai să-și învingă spaima. Și pe deasupra...

— Uite-l c-a venit după mine! — repetă Eszter.

— Noroc că se așternuse iar ploaia —; pe sub gulerul jachetei, picături mici alunecau pe spinare și mă gîdilau încît mă făceau să chicotesc. Mă mai liniștisem cînd megafoanele ce răcneau descreierat peste creștetele noastre tăcuseră însfîrșit, și noaptea se prefăcea că e noapte cu adevărat, cu toate că pe deasupra munților se iviseră zorile și, la fel ca pe vremuri în susul Budei, însuși aerul avea acel miros de altădată cînd o porneai pe cheiurile Dunării dis de dimineață; ce-i drept, această amintire răscoli teribil fecioara bleagă, sensibilă și sentimentală ce eram, decretă Eszter.

— Odată ce megafoanele au amuțit — continuă Beverley — și oamenii s-au răspîndit pe platou, s-a așternut liniștea, reflectoarele s-au stins și doar focuri răzlețe de tabără mai arătau că obosita alcătuire era în funcțiune...

— Uite-l c-a venit după mine! — se încăpățînă Eszter.

— Cîte înfățișări poate lua frica! — spuse Beverley. — Una ar fi ironia, care scăpăra în ochii ei...

— ... ca marea — spuse Eszter.

Scanned with OKEN Scanner

— . . . cînd, strîmbîndu-şi niţel gura, înconjură în paşi de dans maşina poliţiei, şi între doi paşi de dans prinse cu degetele-i lungi şi subţiri mîneca hainei lui József trăgînd-o uşurel. . .

— . . . pe urmă o zbughi iute de lîngă el, tot în paşi de dans, alergă spre mine, şi, înşfăcîndu-mi braţul, se aşternu pe rîs. Frica ei avea atîta energie şi disponibilitate, încît. . .

— . . . ascunsă după maşina poliţiei se puse să fluiere, un semnal al lor, fluieratul lor familiar: ta-ti-ta, tititititi-ta. . .

— . . . Eram curioasă dacă-l percepe şi în somn — spuse Eszter.

— . . . dar cînd József auzi şi în somn semnalul — completă Beverley —, mîna începu să-i bîţîie, şi-şi ridică uşurel căpăţîna. Atunci Eszter, din locul de unde-l pîndea, de după maşină, se aruncă dintr-o dată îndărăt printre corturi, şi o luă la sănătoasa că abia am izbutit s-o ajung din urmă.

. . . . . .

— Nu ştiu cît am zăcut în întunericimea aia, căci cerul se închisese, compact,— povesti Eszter. — La numai o sută de metri de cortul din care evadasem, m-am prăbuşit, pleosc, într-o băltoacă, nu mă mai duceau picioarele, fusesem terminată, de parcă toată apa şi tot cenuşiul cerurilor s-ar fi deşertat peste creştetul meu amărît şi toate cele două sute de megafoane ale taberei mi-ar fi umplut urechile cu bluesurile lor heroinizate. Zăceam în băltoacă şi chicoteam. . .

— Tu ce tot chicoteşti acolo? — spuse unul cu banderolă. — Altă treabă n-ai?

— Chicoteam — zicea Eszter, privind cerul din care începuse iar să picure —, că l-au făcut pe József « bătrîn » !

— Cine-i József? — întrebă ăla cu banderolă, agitîndu-şi ciocul scurt şi butucănos în direcţia Eszterei.

— Nu cunosc nici un József — murmură Eszter.

— Chicoteşti?—se răţoi purtătorul banderolei cu cruce din săgeţi[1], înfigîndu-şi ciocul butucănos, acoperit de o membrană, în obrazul lui Eszter. « Te lecuiesc eu de pofta chicotitului, tîrfă ! »

— Nu mai chicotesc — se dezvinovăţi Eszter. N-am bănuit că este interzis.

Acum ploua torenţial, sacadat, ca o darabană pe acoperişul de tablă al automobilelor şi rulotelor înghesuite si pe pînza întinsă a corturilor. În jurul celor ce dormeau în saci, se întinseseră băltoace: ochi dilataţi pe neaşteptate, holbîndu-se în ochii cerului. Pasărea se scutură, împroşcînd-o pe Eszter cu stropi de ploaie, adunaţi mai întîi la baza ciocului şi pe pielea zgrunţuroasă din jurul orbitelor, scurgîndu-se apoi printre penele rare şi puful pieptului.

— Dumnezeii mă-ti de damicelă — se oţărî pasărea — ce tot chicoteşti? Voi avea eu grijă — croncăni mai departe — să-ţi treacă cheful, putorişcă.

— Cine eşti dumneata? — îndrăzni să întrebe Eszter.

Pasărea ridică unul din picioarele lungi acoperite pînă la degete cu penaj des.

— Ce-ai lătrat, rifcă împuţită? Că cine sînt eu?

— Iertaţi-mă, domnule, — îngăimă Eszter, cuprinsă de frisoane. Nu mai chicotesc. În viaţa mea n-am să mai chicotesc.

— Cine sînt eu? — reluă păsăroiul. — Fac parte din familia hoitarilor pleşuvi, n-am colan de pene în jurul glandelor genitale, gîtlejul nu mi-este înzestrat cu musculatură de tip syrinx. Ăsta e într-adevăr un neajuns, dar calc ţanţoş prin lume. Septul

[1] Însemnul organizaţiei paramilitare fasciste din Ungaria horthystă, în anii celui de al doilea război mondial.

Scanned with OKEN Scanner

îmi este perforat, de aceea ambele nări, mari, ovale, se întredeschid. Îmi procur hrana prinzînd animale vii sau răpind prada suratelor. Îmi apuc victima cu ghearele, îmbucătățind-o cu ciocul. Depozitez hrana în gușă. Am o digestie deosebit de vioaie, părțile indigerabile ale mîncării le vomit, din cînd în cînd, sub forma unor cocoloașe. Înfulec cantități enorme.

— Minunat ! — miorlăi Eszter, plîngînd zgomotos.

— Liniște, putoare ! — se rățoi pasărea.

— Minunat ! — repetă Eszter, ștergîndu-și lacrimile cu palma îngustă, albă.

— Gura ! — se stropși păsăroiul. — Haleala mea favorită sînt hoiturile, cînd pe undeva o mierlește un animal, mă înfig îndată asupra stîrvului. Atac în primul rînd porțiunile cele mai puțin rezistente, îi sfîrtec globii oculari, îi smulg urechile, limba, genitaliile. Pe urmă, printr-un alt orificiu spintecat cu ciocul, pătrund în cavitatea abdominală.

— Minunat ! — se îngrozi Eszter, acoperindu-și obrazul cu palmele.

— Gura, am spus ! — i-o reteză păsăroiul. — De cîte ori să te previn. Îți trag una de-ți ies ovarele pe gură, grijania mă-ti ! Să știi că dacă nu m-am săturat, revin mai tîrziu la hoitul sfîșiat și, trăgînd de buza rănii, anticipez procesul putrefacției.

— Înțeleg — spuse Eszter.

— Ridică-te ! — îi ordonă pasărea fetei, întinsă încă pe jos.

— Nu mă ridic, gestapovistule — spuse răspicat Eszter.

— În picioare, sări imediat ! — se isterizâ pasărea.

— Nu sar — se încăpățînă Eszter.

— Nu sări? — zise, cu uimire pasărea.

— Nu — întări Eszter.

Înaripatul își scutură mai intens apa de ploaie de pe penajul brun-cenușiu. « În spate, într-o rulotă, se aprinsese lumina — își reamintea Eszter, și prin perdeaua subțire de muselină se putea distinge o umbră de om ce se-ntindea cu voluptate, fără ca trozniturile oaselor lui să răzbată pînă la noi, prin ropotele ploii. Doar din depărtare plutea zvon de cîntec răgușit, acompaniat de zdrăngăniturile metalice ale unei chitare solo ». În față, în prim plan, pasărea își muta greutatea cînd pe un picior cînd pe altul.

— *Have a cigarette, please !* — rosti pasărea, înclinîndu-și căpățîna cu o mișcare elegantă și schimbîndu-și brusc atitudinea. — Într-adevăr, nu săriți? Atunci fumați desigur marijuana. Pot să ofer stimabilei cîteva batoane, la un preț convenabil.

— Nu — strigă Eszter, îngrozită.

— Haşiş? — se interesă păsăroiul onctuos — Import turcesc original. Sub formă de pulbere, sau în pipă. Cocaină, morfină, LSD, mescalină, romilar franțuzesc, heroină, amfetamină în game diverse. Vă putem servi și o seringă garantat-sterilizată, în ambalaj de fabrică, cu jumate preț. Ce să ambalez pentru madam?

— Nu. . . nu ! — țipă Eszter și mai îngrozită.

— Poate. . .

— Nu. . . nu ! — urlă Eszter scoasă din minți. — Nu !

— . . . cucoana se mai poate răzgîndi — sugeră pasărea paternal, binevoitor, ridicîndu-și semnificativ un lăboi. — Pînă cînd nu-i prea tîrziu ! N-aș vrea să-mi tocesc limba degeaba.

— Nu. . . nu ! — strigă Eszter. — Nici pomeneală !

— Vai de mine, ca să vezi — conchise pasărea îmbanderolată, clătinîndu-și tărtăcuța cu regret, de. . . Privi înapoi aproape cu milă, din înălțime, de unde. . . Un fulg din puful lui se tot rotea. . . S-ar putea imagina că a ajuns la pămînt huruind, bubuind. . .

Scanned with OKEN Scanner

— Am descoperit-o la o sută de metri dincolo de cort — mărturisi Beverley — cu ajutorul lanternei şi a luminii revărsate prin fereastra unei rulote, lîngă care zăcea fără cunoştinţă, într-o băltoacă. M-am căznit îndelung s-o scot din mîzgă.

. . . . . .

— Nu e posibilă fuga nici de aici, nici de acolo! — se impacientă Eszter, ştergîndu-şi lacrimile. — În hala de aşteptare a gării Nyugati, cînd tata se ceru pînă afară, santinela horthystă l-a lovit în creştet cu patul armei, şi ţeasta tatei s-a acoperit imediat de sînge. Fusese farmacist conştiincios tata, s-a găsit în valiza lui atîta tifon sterilizat încît am fi putut bandaja toate rănile poporului lui Izrael suferite din vremea Vechiului Testament pînă astăzi . . .

. . . . . .

— Repet — spuse domnul B. —, violenţa şi crima nu corespund neapărat proprietăţii capitaliste a bunurilor. Am învăţat că acţiunile antisociale ale omului pot decurge din acele instincte secundare, care iau naştere din pricina înăbuşirii energiei vitale normale şi contrazic structura lui sexuală originară. Astfel s-a insinuat înlăuntrul său comportamentul denumit « Lustangst ».

. . . . . .

— Ce-i aia? — întrebă Eszter.

— . . . teama de orgasm — spuse domnul B. —, care se manifestă fiziologic, sub forma spasmelor musculare cronice. Decurge, practic, din rînduiala statală bazată pe ierarhia prestigiului, principiu ce funcţionează în cadrul celulei familiale, unde provoacă reprimarea instinctului sexual infantil. Natură şi cultură, instinct şi moralitate, muncă şi iubire au devenit astfel incompatibile, şi nici nu vor fi altfel vreodată, cîtă vreme societatea pune piedici în calea procesului fiziologic natural al sexualităţii umane. Adevărata democraţie şi libertate nu se vor realiza decît dacă existenţa umană nu va mai fi lăsată pradă condiţiilor sale sociale haotice. Violenţa şi războiul întreţin anomalia distrugînd tot ceea ce este substanţă vitală în om.

— Precum bine ştim — filozofă domnul B. —, în subconştientul « freudian » se află sadismul, lăcomia, invidia, diferitele perversiuni ţinute în frîu de conştiinţă, dar fără ca puterea lor să slăbească în captivitate; în profunzimi, adînc de tot, sălăşluieşte şi iradiază nucleul biologic al structurii umane, sexualitatea sa nativă, disponibilitatea firească pentru muncă, instinctul colectiv şi nevoia de iubire, unica speranţă că vreodată vom putea pune capăt mizeriei noastre. Dacă pînă la urmă individul îşi va găsi locul printre semenii săi ori va rămîne în continuare cufundat în massa amorfă a unei protoplasme descreierate, depinde în ultimă instanţă de gradul în care necesităţile sale biologice fundamentale vor ajunge în concordanţă cu rînduiala socială pe care şi-o va creea.

. . . . . .

— Am învăţat — sublinie domnul C., tot punîndu-şi şi scoţîndu-şi ochelarii —, că omul este fiinţa care dealungul existenţei sale speră neîncetat, visează la viitor şi se bate să grăbească ziua de mîine. Formula sa este: existenţă determinată de speranţă. A fi om înseamnă a fi mereu în mers. Viaţa omului se cuvine explicată doar în perspectiva formulei « încă nu ». Omul nu e cuprins nici în noţiunea de « gînditor », nici ca un « simbol », el nu reprezintă simplul « făuritor de unelte », cu atît mai puţin « muncitorul ». Omul rămîne « cel care năzuieşte ».

. . . . . .

— Cînd v-aţi cunoscut, tu şi József? — se interesase Beverley. — De ce rîzi?

Scanned with OKEN Scanner

— Nu știu de ce rîd, spusese Eszter — își aminti Beverley. — Aici, în America, zicea ea, la un party, fusese singurul maghiar în societatea pe care o frecventam și pentru că atunci mă devora nostalgia încît simțeam că pier, în aceeași noapte m-am culcat cu el, și peste trei zile eram la ofițerul stării civile.

— Eu am întîlnit-o pe Eszter după ce mi-am susținut la Paris ultimul examen și m-am întors acasă. Sosise de curînd din America, deja căsătorită, dar ani de zile aveam să cred că e nemăritată. Pe soțul ei l-am cunoscut mult mai tîrziu, cine știe unde. Cu povestea vieții ei urma să fac cunoștință ulterior, deși i-o citisem în ochi din prima zi. Nu-i prea vedeam împreună, bănuiam că sînt pe cale să divorțeze...

— Cînd József intră în cort — se decise Beverley —, eram trei înăuntru; eu, Eszter, și puștiul, lepra aia, ceilalți se murau afară în ploaie...

— Cînd Eszter îl zări pe József — declară Beverley —, sări de pe pat, se repezi la el, și fără vreun cuvînt se aruncă de gîtul lui. Îl strînse tare, cît p-aci să-l sufoce. Ești aici, bine că ești aici, îngăimă, cînd în sfîrșit a reușit să vorbească. Bine că ești aici, bătrîne, spuse surîzînd atît de îndurerată, încît mi se rupea inima de jale. Bătrîne, așa i-a zis. Cocul i s-a desfăcut, părul lung, negru, răsfirîndu-i-se pe umeri, în valuri, pînă sub talie.

— Culcă-te la loc! — îi șopti József.

— Nu mă culc — gînguri Ezster.

— Un timp se așternu liniște în cort — susținea Beverley — József trăgînd adînc aer în piept, tăcuse cu ochii în pămînt. Numai ropotul ploii nu contenise în pînza cortului. Am întîrziat, constatase József —, memora Beverley.

— De unde? — rîse Ezster. — De unde vruseseși să mă salvezi, bătrîne?

— Am întîrziat — continuase József.

— De la ce? De la ce-ai întîrziat, bătrîne?

— Ești deja beată! — murmurase József.

— Las-o în pace! se amestecase Beverley.

— O las. Ce-aș putea face altceva? O las. De cînd fumează?

— De nicicînd — protestase Ezster — De nicicînd, József, jur! Numai una singură, acum. Am fumat-o, pentru că nu pot trăi fără tine, nu. Crede-mă, doar una, ca să pot rîde, în fine.

— Am întîrziat — reflectase József. — Acum vor urma altele la rînd. Ești pierdută.

— Ai haz — țipase Eszter — Mă faci să rîd, József.

— O să te prăpădești.

— Du-mă de aici, iubitule — hohoti Eszter și se anină iarăși de gîtul lui. — Du-mă acasă.

— Unde? La New York? — întrebă József.

— Nu! Nu la New York.

— În Ungaria?

— Nu, se împotrivi Eszter.

— Atunci unde să te duc acasă? — insistase József.

— Habar n-am — recunoscu Eszter.

.....

— Lui Eszter i se făcuse rău — spunea Beverley. — În timp ce m-am dus să-i caut un pahar cu apă ori Coca-Cola, dispăruse. Toată noaptea am așteptat-o pe prăpădita aia mică să se-ntoarcă, am căutat-o și dimineața, dar într-o mulțime de trei sute de mii...

Scanned with OKEN Scanner

— Bineînțeles — fusese de părere Bill. Bineînțeles. N-o căuta, Beverley.

— Cum să n-o caut — replicase Beverley. — Poșeta, banii sînt la mine, și toantă cum e, nedescurcăreață . . .

— N-o căuta ! Eszter a murit — precizase Bill.

— Cine a murit?

— Eszter.

. . . . . .

— Dar József a rămas în viață? — îndrăznise Beverley.

— Înjunghiat — făcu încurcat Bill. — Dar poate va supraviețui, Acum o oră a fost dus la spital.

— Nu te bîlbîi, se enervase Beverley.

— Toată noaptea a căutat-o . . .

— Cine?

— József.

— Pe Eszter?

— Tocmai spre dimineață a auzit semnalul lor fluierat, fluieratul familiar . . .

. . . . . .

— La dracu, înghite amănuntele, opri-ți-s-ar în gît — izbucnise Beverley. — De ce a murit? Cum? Cînd?

— Cam de două ore — răspunse Bill. Pusese pe cineva să-i injecteze drogul în venă . . .

— Știam — oftase Beverley. Unde și cum ați dat de ea?

. . . . . .

— M-am îmbrăcat și l-am însoțit pe József — relată Bill—, văzîndu-l întors pe dos. Ne-am dus țintă la cortul unde o găsise prima dată. De astă dată înăuntru erau numai două persoane. Eszter zăcea pe un pat pliant îngust, imediat lîngă intrare. O lampă de gaz, așezată pe jos, lumina încăperea, iar bărbatul tînăr, care stătea aplecat asupra ei, s-a ridicat brusc în clipa cînd am intrat și se dădu îndărăt. La lumina palidă a lămpii n-am reușit să-i deslușesc trăsăturile, dar József păru a-l recunoaște și, îndreptînd lumina puternică a lanternei spre obrazul necunoscutului, îl îmbrînci fără vreo explicație de lîngă patul ei. Eszter respira anevoie, zăcea cu ochii închiși, nemișcată, cu mîna dreaptă strînsă pumn, dar îndată ce József se aplecă spre ea, chemînd-o încetișor, deschise ochii și-l privi. Pupilele îi erau cît gămălia de ac. Respira gîfîind, aș putea spune horcăind, sînii i se ridicau și coborau într-un tremur permanent, se vedea că tot organismul se luptă cu disperare pentru aer. Se sufocă, îi atrăsei atenția lui József. Pe jos, lîngă pat, era o seringă și o punguță de plastic. József îndreptă fascicolul lanternei spre brațul ei și zărirăm în curbura interioară a cotului o mică pată de sînge coagulat. În punguță era un rest dintr-un praf brun-cenușiu, cu miros amărui. Era evident că doza fusese depășită, și în urma șocului produs centrii respiratorii se blocaseră. Nu-și pierduse conștiința încă. Pumnul strîns s-a descleștat deodată, după care Eszter ridică brațele înlănțuind gîtul lui József. Al lui și nu al altcuiva. Pentru că auzeam cum îi șoptește la ureche, în gura lui aplecată spre gura ei, cifrul secret al familiei . . .

— Cakchiquel Uhatezmala Axcaplik Jiuntemal — rosti Beverley.

— Exact — aprobă Bill. — Dar după aceea brațele i s-au prăbușit și a leșinat. József a încercat să-i facă respirație artificială dar fără rezultat, ar fi fost nevoie de nalorfină hidroclorică. Postul de prim ajutor era la jumătate oră distanță, alergînd aș fi putut-o parcurge în zece minute, așa speram : am pornit și în timp ce ieșeam din

Scanned with OKEN Scanner

cort, l-am mai auzit pe József întrebîndu-l pe tînărul acela dacă el făcuse injecţia, tipul a replicat răguşit şi pe un ton foarte iritat, n-am înţeles de ce. A durat o oră bună să găsesc un medic, o targă . . . Dar ne-am întors prea tîrziu, Eszter murise, faţa ei îngustă era viorie, inima nu-i mai bătea, şi începuse să înţepenească. József zăcea pe jos, fără cunoştinţă, sîngele-i năvălea dintr-o rană de cuţit împlîntat în spate, aşa că medicul nu venise degeaba, l-am putut transporta la postul de prim ajutor şi de acolo, cu un helicopter, la spitalul cel mai apropiat.

— Pentru că a murit — se mustră Beverley — şti-vom vreodată ce a împins-o la moarte? S-a dezarticulat, pradă duelului dintre energia şi propria-i slăbiciune? Ce-a sfîşiat întregul, despicîndu-l în două, încît părţile răzvrătite una împotriva celeilalte să se înghită reciproc, şi să adauge încă o absenţă tuturor lipsurilor noastre? Privesc jur împrejur lumea asta ciudată: cui i-o fi trebuit moartea ei? Părinţii i-au fost ucişi, ea însăşi condamnată s-o înghită cuptoarele. Si dumnealor, pe dumnealor cine i-a terfelit pînă-ntr-acolo că, la fiecare strîngere de mînă, palma lor oferă tăişuri de brici? Iar aceluia care l-a zămislit pe cestălalt, cine, ce i-a căşunat de revarsă în vecii vecilor, numai catran şi puroi peste biata omenire? Pînă unde să mă tîrîi îndărăt, ca să dau de celula aceea strîmb concepută, din care a pornit lunga procesiune a ticăloşilor întru subjugarea lumii?

. . . . . .

— Pentru că ea a murit — continuă Beverley — se iveşte întrebarea: sîntem oare inapţi să facem ordine pe acest pămînt, care goneşte, cu plete fîlfîinde, lungi şi cărunte, printre hăuri, cu ochii tulburi, maceraţi de demenţă — dincotro şi înspre unde? Prin uşile batante ale cosmosului, spre iad? Să fi fost deturnat din calea sa, dacă avea vreo cale, iar de a fost, cine l-a deturnat? Tulburat-am, oare, ordinea Galaxiei, dacă a existat o asemenea ordine, după cum am tulburat sănătatea minţii noastre plăpînde cu exploziile termonucleare? Cui avem de dat socoteală, iar nouă, cine? Trebuie formulată întrebarea: oare natura şi-a greşit cu noi intenţiile, dacă le-a avut vreodată, sau noi am falsificat tot ce ea ne-a încredinţat? Căci e cazul să recunoaştem fără înconjur: ceea ce ni se înfăţişează arată înspăimîntător. Un spectru bîntuie prin lume cu instinctele mutilate şi cu raţiunea rătăcită, şi neajungînd la înţelegere, subminează dinăuntru toate intenţiile şi acţiunile noastre cinstite. Se pune chestiunea: sîntem oare neputincioşi? Toate iniţiativele să fie condamnate? Toţi germenii buni înăbuşiţi, toate ideile sănătoase decapitate, toate speranţele tinere, cu surîsul de nou născut, cîndva atît de miraculos, îmbătrînind, să-şi fi pierdut părul, dinţii, înţelepciunea? Cu gura noastră, învăţată să scrîşnească, slobozind doar ţipete de spaimă, n-am putea muşca decît propriile urechi surde, căci nici o altă ureche nu ne mai ascultă în liniştea universală.

. . . . . .

— Beverley — încheie Bill — şi-a tras peste ochi pălăria cu boruri largi, bărbătească . . . mi-a întins mîna fără un cuvînt şi a şters-o. O parte din oameni plecaseră încă în cursul aceleiaşi nopţi, imediat după concertul final, dar a mai durat cîteva zile pînă ce tabăra s-a golit definitiv; ceea ce a mai prilejuit cîteva jertfe omeneşti. Un automobil, cu numărul neluminat, a intrat cu toată viteza într-un grup de studenţi ce se-ncălzeau la un foc; doi inşi au murit pe loc, maşina şi-a continuat drumul. Şoselele erau ticsite, poliţia rutieră a ridicat mai multe mii de vehicule, pe care posesorii lor le puteau recupera după îndelungi căutări doar în schimbul a 30—40 de dolari, cheltuieli de remorcare: remorcherii garajelor de la Livermore, adulmecînd cîştigul uşor, au cărat toate maşinile pe care le-au întîlnit în cale. Cu cîteva ore de muncă, unii din ei cîştigaseră 5—600 de dolari. Şi cînd, în sfîrşit, uriaşa maree s-a retras, şi sutele de mii de oameni, mai mult sau mai puţin fericiţi, au părăsit terenul, au abandonat cantităţi de resturi care ar fi putut umple mai multe garni-

Scanned with OKEN Scanner

turi de tren. Este ușor de închipuit, dacă un oraș s-ar muta de pe o zi pe alta, cît gunoi ar lăsa în urmă. Platoul arăta ca la Hiroșima a doua zi după lansarea bombei. Peisajul dezolant, fără nici un om, inundat de deșeuri, cartoane și milioane de sticle goale de vin, jumătate din ele sparte. Cît vedeai cu ochii, cutii de conserve și alte rămășițe. Schelele, chioșcurile erau aproape năruite, descompuse. În acest pustiu apărea totuși cîte o siluetă omenească, strîngînd sticlele uitate de Coca-Cola, alții cutreierau terenul înarmați cu aparate Geiger, căutînd mărunțiș metalic, sau eventuale obiecte de valoare. Lor poate le-au picat ceva foloase de pe urma festivalului. Însă am fost cîțiva, vreo cincizeci-șaizeci din sutele de mii, care am hotărît să curățim perimetrul de gunoaiele ce duhneau pînă la cer și să nu ne întoarcem acasă pînă ce nu vom fi lecuit rănile pămîntului, cum se exprima careva.

Selecția fragmentelor și traducerea de EVA LENDVAY

Scanned with OKEN Scanner

GEO ȘERBAN

Concret și parabolă

La începutul povestirii lui Déry Tibor ar fi trebuit menționat ca pe genericele unor filme cu evident impact în realitățile istorice: « orice asemănare cu fapte petrecute aievea este întîmplătoare ». Tocmai asemenea precauții își luase scriitorul ungur cînd a decis să folosească, din titlu chiar, epitetul « imaginar ». Căci a existat într-adevăr, în America, un festival pop, cel de la Woodstock, făcut celebru în lumea întreagă de un documentar cinematografic plin de patosul tinereții în căutarea, fie și haotică, ineficientă și exasperată a unui ideal, dincolo de condițiile vieții imediate, îmbîcsite de belșugul rău distribuit, ca și de conformisme, rigori și platitudini inacceptabile pentru noile generații preocupate să-și realizeze năzuințe proprii. Dar între Woodstock-ul mulțimilor deslănțuite și Montana lui Déry, deopotrivă de tumultoasă cu eroi frenetizați și ei de ritmurile îndrăcite (un fel de universalizant *rock-again !*) se așează spațiul întins al imaginației artistice, menită să străbată straturile exterioare ale coincidențelor conjuncturale.

În punctul de pornire o situație comună: imense masse de tineri, într-o aglomerație zăpăcitoare, posedate de atracția irezistibilă de a lua cu asalt estrada improvizată pentru spectacolul muzical. Pînă una alta spectacolul îl constituie adunarea în sine, furnicăraia de lume înfiorată invizibil de magnetismul idealului cristalizat în forța hipnotizatoare, aproape, a muzicii. Ciudate contraste se învălmășesc în treceri neprevăzute de la iluzie la disperare, de la tandrețe la tortură, de la celest la sordid, de la extaz la greață, ca într-o radicală experiență existențială. Ploaia, mîzga, mocirla sugerează împingerea investigației pînă în adîncurile tulburi ale ființei, către geneza impulsurilor sale, care iau adesea aspectul infernului, greu de învins și doar de către unii, la capătul unor drumuri întortochiate, epuizante. Astfel, pe încetul, în axul povestirii se instalează motivul definitoriu al călătoriei inițiatice. Montana devine pretextul unui pelerinaj în massă în căutarea fericirii ipotetice, trecînd prin avatarul încercărilor felurite, teribile, umilitoare, mergînd pînă la exterminare corporală. Căutarea iese din marginile mișcării amorfe, în valuri anonime, ca să prindă corp în tribulațiile dramatice ale cuplului protagonist: József și Eszter. Ca un alt Orfeu disperat de pierderea Euridicei, bărbatul nostru rătăcește pe urmele femeii dispărute, se regăsesc reciproc, dar — întocmai modelului mitologic — doar pentru a proba vanitatea iubirii împărtășite, căci soarta îi desparte din nou și, de data asta definitiv, sub imperiul violenței ucigașe.

Lucrarea *fatum*-ului străvechi se produce însă, în condiții istorice precise, de care scriitorul realist n-are cum se îndepărta. Déry Tibor a publicat *Reportajul imaginar* în 1971, oarecum paradoxal pentru anii săi, ca să mai fie receptiv la agitațiile tineretului și, totuși, gata să și le asume de la nivelul îndelungei lui experiențe de viață și de creație. El scria această povestire-parabolă în momentul cînd atinsese culmea posibilităților de observare a lumii și restituire artistică, la puțini ani după *Excomunicatorul*, socotit cel mai reprezentativ roman al său, deși nu de amploarea precedentelor, *Față în față* ori *Fraza neterminată*. Din epoca vastelor desfășurări epice păstrează gustul pentru concretul plastic, curiozitatea față de situațiile conflic-

Scanned with OKEN Scanner

tuale cruciale, la care scriitorul adaugă cu anii o propensiune meditativ sintetizatoare, făcută să filtreze evenimentele, să le situeze într-o zare contemplativă, de unde se percep mai cu pregnanță frămîntările, problemele umanității de ieri și de astăzi. Pe fundalul îndepărtatelor întîmplări din *Excomunicatorul*, ce narează fapte petrecute la Milano cu peste un mileniu și jumătate în urmă, prozatorul descifrează înfățișări devastatoare ale luptei pentru putere, prefigurînd formele paroxistice cunoscute de el însuși și contemporanii săi. Bagajul trăirilor proprii, încărcate de tensiunea epocii, colorează deopotrivă translația geografică, aparent evazionistă, pe urmele unui oarecare festival de muzică pop. Corespondențele, trimiterile subtextuale sînt familiare cui a citit excelentele nuvele ale lui Déry, inspirate de perioada atrocităților fasciste în Ungaria terorizată de bandele cu crucea din săgeți (odioșii « nyilasiști », echivalentul legionarilor de la noi), de pildă *Jocuri subterane*. Ambianța potențial fraternă, purtînd amprenta unor avînturi cum nu se poate mai nobile, izvorîte din chemarea muzicii, se conturează cu atît mai obsedantă cu cît nu estompează, nu idealizează contradicțiile realității, dezvăluite fie și pe cale onirică prin halucinațiile lui Eszter, ducînd cu ea pretutindeni spaimele prigoanei rasiale. « Vedenia » ei, agresivul păsăroi, își are suportul autentic, indiscutabil, în prototipurile de torționari din nuvela amintită. Este în trimiterea autorului o amintire dar și un avertisment. Căci în ambianța refrenelor excitante, apte la nevoie să satisfacă mulțimi debusolate, se poate oricînd ivi *arătarea*, în preajma noastră chiar, huidumă împăunată cu toate penajele de ocazie, ametită de opiumul sloganelor distribuite frenetic în dreapta și în stînga, într-o malefică irumpere pe scena zilei, cu părul răvășit, căzut peste o frunte nădușită și niște ochi injectați, brațe besmetic agitate în toate direcțiile, parcă înotînd pe deasupra asistenței aiurite, pe care vrea s-o ațîțe la maximum ca abia atunci să se simtă — cum se visează —, stăpînul ei absolut.

Avertizînd asupra perfidei narcotizări a conștiințelor, Déry Tibor mobilizează de fapt spiritele la o sporită vigilență față de consecințele unor împrejurări istorice corupte, îmbîcsite de forme imprevizibile ale alienării, ipocriziei și autoamăgirii înflorite parazitar pe fundalul degringoladei economice, al conflagrațiilor armate sau despotismului divers răspîndit pe meridianele globului. Procesul ia, în *Reportaj imaginar*, aspectul funest, degradant fizic, al consumului de droguri. Altădată era divulgat în manifestările sale caricaturale, de esență demagogico-birocratică (vezi nuvela *Ospitalitate*), în contrast cu eforturile pentru regăsirea identității umane paralel cu noua așezare a relațiilor sociale pe baze socialiste. Ochiului acut al scriitorului nu i-au scăpat, în acest cadru al transformărilor revoluționare, nici gravele abateri din vremea « cultului personalității », zguduitor zugrăvite în proze de mai amplă ori mai redusă respirație (*Niki*, *Iubire*), tratînd cazuri de pierdere nevinovată a libertății. Sînt probleme oarecum similare celor înscrise de noi sub emblema « obsedantului deceniu », cu deosebirea că au fost ridicate, nu la distanța securizantă a 15—20 de ani, ci pe loc, în focul confruntărilor, implicit al riscurilor, în 1955—56. Prospețimea reacției prompte, imediatețea francă iradiază și din structura *Reportajului imaginar*. Deși nota impusă de relatarea obiectivată, filmică, estompează orice infiltrații lirice, printre rînduri răzbate sensibilitatea suplă a celui ce scrisese *Două femei* sau *Uriașul*, cu istoria asemănătoare a acelui cuplu tînăr ce-și găsește fericirea în dragoste pentru a cunoaște, în fond, tragedia trădării. Un zugrav lucid, incisiv al destinelor nenorocoase, al umilelor firi de rînd, aparent neînsemnate, străine de orice aroganță socială, în traiectoria cărora vibrează chemările umanității din totdeauna dornică de împlinire — acesta este Déry Tibor, nedesmințit nici de paginile *Reportajului imaginar*.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru o cît mai exactă sugestivitate, Déry Tibor pune la contribuție un registru stilistic variat, cu multe suprapuneri, întretăieri, ruperi de ton și de planuri, de la evocarea nostalgică pînă la sarcasmul de factură grotescă, în acord cu absurdul ce tulbură în atîtea chipuri, dureros, mersul lucrurilor și al oamenilor. Cu o știință a « șocului » însușită din vremea exercițiilor suprarealiste, din tinerețea cînd cocheta cu ispitele dinamitarde ale avangardei, prozatorul alternează scenele pe viu cu frînturi ale memoriei, transcrieri parcă ale unor înregistrări magnetoscopice cu relatări indirecte, prin martori interpuși. Se ghicește în traducerea brută a *Reportajului imaginar* o voință expresă de neutralizare a expresiei (poate o intenție parodică la adresa dialogului alb, curățat de orice afectivitate din « noul roman »), sublimată prin repetarea pînă la saturație a cîte unui calificativ verbal. Din rațiuni specifice limbajului nostru, textul românesc n-a avut cum să conserve ticurile unui asemenea mecanism. Ar fi părut pur și simplu o neglijență și ar fi dus la monotonie. Am sacrificat, deci, eventualul mimetism programatic, în vederea obținerii unei fluențe alerte, unei încordări a relatării pe măsura tragicelor implicații, cu mult peste concretul împrejurărilor reportericești, într-o reverberație de foarte lungă bătaie, angajantă pentru cititorul de oriunde.

BOROS ZOLTÁN

Spectacolul

Legendara generație « beat » se apropie de vîrsta de patruzeci de ani. Printre puținele formații care au rezistat timpului se numără și « Pietrele rostogolindu-se », *Rolling Stones*, care de douăzeci de ani, cu aproape același succes la public, cutreieră lumea dînd concerte după concerte de mare popularitate, cu tot dichisul, cu întreaga recuzită cuvenită unui eveniment scenic audiovizual: fumigene, orgă de lumini, proiecții, laser, etc. La aceste concerte piesa cea mai aplaudată a rămas mereu *I can't get no satisfaction* — « Nu-mi găsesc satisfacția ». Totuși atît formația cît și impresarul lor pot fi pe deplin satisfăcuți: aflîndu-se de douăzeci de ani în vîrful topurilor, discurile și concertele « live » ale formației și-au adus roadele.

Cei prezenți la concertele formației din ultimii ani se compun în general din două categorii: foștii « fani », microbiști ai muzicii « beat », care își caută nostalgia tinereții, nostalgia comunității alcătuite în jurul muzicii (deobicei doar pentru o singură seară), și. . . copiii lor, *teenagerii* de azi, care, deoarece în muzica tineretului nu a apărut de atunci nici o mișcare atît de cuprinzătoare, copleșitoare, clădită în

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Reportaj imaginar de la un Festival Pop american. Spectacol pus în scenă la Teatrul de Comedie din Budapesta

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

jurul unor idealuri și gusturi comune, cum a fost *beat*-ul, — au venit să vadă: ce i-a purtat cîndva în extaz pe părinții lor, cum arată Mick Jagger, despre care au citit și au auzit atîtea. Și la plecare, după concert, deobicei rămîn puțin dezamăgiți: « Aceștia au fost idolii tatii? » Charlie Watts, bateristul, cu părul tuns arată mai de grabă ca un agent *comis*-voiajor care după o tranzacție reușită la bursă, la o petrecere, puțin alcoolizat, s-a așezat în pauză pe locul bateristului; Keith Richard, compozitorul formației, cîntă la chitară plictisit și incolor; singur Mick Jagger este neobosit, dansează frenetic în jurul microfonului cu gesturi și mimică repetate de douăzeci de ani aproape identic, seară de seară. Ca o statuie cinetică a propriei sale personalități — de acum două decenii.

După avalanșa formațiilor post-Beatles, după incursiunile muzicii *soul* în tradițiile muzicale ale negrilor, după stereotipizarea muzicii de dans în disco, după ce azi formațiile *hard rock* coexistă pașnic cu cele progresive, expuse amîndouă la « *atacurile* » noului val *punk* care operează mai mult cu efecte exterioare, superficiale, de formă, decît cu inovații aduse muzicii, — după toate acestea — ascultătorul de azi nu mai sesizează noutatea muzicii și a textelor vehiculate de formațiile perioadei de aur a « beat »-ului.

Iată de ce romanul lui Déry Tibor și spectacolul pus în scenă pe baza acestuia de către Teatrul de Comedie *(Vígszinház)* din Budapesta în 1973, ni se pare astăzi ca o oglindă retrovizoare în care mai deslușim pentru moment înfățișarea trecătorilor, surprindem din cînd în cînd chiar și o privire umană, dar totul: oamenii, peisajul — în cîteva clipe se pierd ireversibil.

Am văzut spectacolul « Reportaj imaginar despre un festival pop » după ce fusese jucat de cel puțin 150 de ori. Pe scenă nu mai cînta « Lokomotiv GT » al cărei conducător, Presser Gàbor, a scris muzica, ci o altă formație (pare-mi-se « Gemini »). Totuși muzica suna aidoma originalului imprimat pe disc: au reușit să imite perfect orchestrația, *sound*-ul LGT-ului. Nevăzîndu-l la premieră, nu mi-am putut da seama cît de obosit era spectacolul, doar publicul mi s-a părut puțin straniu. Am așteptat ca sala să fie plină de tineri care-și manifestă zgomotos atașamentul față de cele spuse și cîntate pe scenă. Dar majoritatea spectatorilor erau copii și părinți, chiar bunici, perechi de vîrstă medie, femei și bărbați singuratici, în fine și un grup nu prea numeros de tineri.

De ce am făcut această incursiune? Pentru că succesul formidabil al cărții și al spectacolului — dincolo de valorile intrinseci ale prozei (poeziei în proză?) lui Déry Tibor — este și mai lesne de înțeles, dacă îl plasăm în epoca în care filamentul concret al romanului, cel legat de un festival pop — a fost mult mai puternic în atenția tineretului și a putut să constituie un adevărat eveniment în viața lor.

Mișcarea « beat » a însemnat mult mai mult decît un nou stil de muzică distractivă. « Beat » a însemnat o atitudine, un gust, o dorință: numai astfel a putut să devină ceea ce este astăzi: mit, legendă. Déry — în ciuda vîrstei înaintate la care a scris acest roman — a surprins o serie de elemente importante ale conceptului « beat ».

Scanned with OKEN Scanner

Aș îndrăzni să afirm: a surprins principalul — căutarea. Căutarea fericirii (degeaba mă străduiesc, nu găsesc alt cuvînt mai potrivit); căutarea celorlalți care simt, gîndesc ca tine; căutarea păcii prin renunțare la violență (« e mai bine să fii victimă decît ucigaș »); căutarea prieteniei, căutarea dragostei, și în fine: căutarea de sine.

Toate aceste căutări în romanul lui Déry sînt sortite eșecului. Și totuși spectacolul, alcătuit pe baza ideii romanului de scenaristul Pós Sàndor, regizorul Marton László, compozitorul Presser Gàbor și coregraful Geszler György, nu a sugerat nicidecum pesimism sau disperare. Creatorii spectacolului au valorificat din roman ideia curajului de a porni în căutare, curajul de a pune întrebări despre lume, despre univers, despre ceilalți, despre tine însuți.

Spectacolul muzical-poetic-coregrafic de pe scena teatrului *Vígszinhàz* nu este o transpunere pe scenă a ceea ce a scris Déry Tibor. Cartea a fost un pretext (excelent) pentru un eveniment de scenă sincretic în care textele lui Adamis Anna scrise pe muzica lui Presser Gàbor se integrează perfect în contextul literar.

Adamis Anna este cea mai cunoscută autoare de asemenea texte din Ungaria, a scris versuri pentru piese muzicale însumînd peste douăzeci de LP-uri în limba maghiară și engleză. A fost premiată la Tokio, la Split, la Palma de Mallorca. Într-un interviu acordat lui Miklós Tibor pentru un volum dedicat personalităților proeminente ale « beat »-ului unguresc (« Keresem a szót, keresem a hangot », Caut cuvîntul, caut glasul) a declarat: « M-am bucurat foarte mult de succesul spectacolului de la *Vígszinhàz*, mai ales pentru că nimănui nu i-a părut distonant faptul că în spectacol se îmbină cuvintele unui scriitor cu textele unui alt autor. Iată o dovadă că textele cîntecelor « beat » din Ungaria s-au apropiat mult de literatură și sînt capabile de exprimarea unor sentimente umane complexe, ceea ce șlagăre de altă dată nu reușeau.

Adevărata punte dintre scriitorul octogenar și publicul tînăr a fost realizată deci tocmai de aceste texte și muzica lui Presser Gàbor. Compozitorul Presser Gàbor. virtuoz al instrumentelor cu clape, interpret vocal cu o voce și un stil personal, conducătorul formației Lokomotiv GT, posesor al premiului Erkel, este bine cunoscut și dincolo de hotarele Ungariei. Discurile în limba engleză ale LGT-ului sînt apreciate pretutindeni, nu de mult au semnat un contract pentru un nou LP cu redutabila casă de discuri EMI din Londra.

Așa cum Adamis Anna a valorificat din roman elementele legate de laturile duioase ale tineretului (« ne-am născut ca să vindecăm rănile pămîntului »), și muzica lui Presser Gàbor ne pare surprinzător de blîndă față de atmosfera tumultoasă a romanului (și a unui festival pop). Regizorul Marton László a ordonat materialul literar într-o interpretare oratorico-coregrafică, în care aproape că dispare acțiunea propriu zisă, rămînînd doar ideile înlănțuite, exprimate prin recitări individuale și colective, dans, pantomimă, tablou vivant. Muzica lui Presser se integrează perfect în acest context.

Scanned with OKEN Scanner

« Festivalul pop » a fost spărgătorul de ghiață prin care noul stil muzical — muzica « beat » — a pătruns pe scena teatrelor din Ungaria. Spectacolul este jucat din 1973 fără întrerupere și, cu ocazia unui turneu, a fost reprezentat și la București cu aceiași actori din premieră: Almàsi Eva, Tahi Tóth László, Kern Andràs. Ulterior a fost redistribuit, rolurile principale revenind actorilor tineri, unii încă studenți la Institutul de Teatru. La noi a fost jucat la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca cu participarea formației *Acustic*.

Publicul, și el mereu reînnoindu-se, rămîne fidel acestui spectacol. Cei care l-au văzut cu ani în urmă, revăd cu plăcerea nostalgiei, cei care nu l-au văzut și nici nu au fost prezenți la nașterea « beat- »-ului, vin — atrași de mit, de legendă.

UNGVÁRI TAMÁS

Semnificațiile imaginarului

În *Reportajul imaginar despre un festival pop american*, Déry Tibor optează pentru acel gen literar denumit cîndva de către englezi « true relation », adică o relatare despre care se știe că nu transmite impresiile unui martor ocular, ci o ficțiune, destinată să creeze atmosfera veridicității. Reportaj și imaginație, adică realitate și ficțiune-simbol își dau întîlnire în povestea care polarizează întîmplări închipuite în jurul unui episod al festivalului de muzică pop de la Montana (petrecut în realitate), și anume în jurul unei crime. Un membru al organizației denumită « Îngerii Infernului » ucide un tînăr negru în mijlocul a mai multor sute de mii de martori, fără ca cineva să fi « văzut » omuciderea, cu toate că ea fusese transmisă de patruzeci de camere de luat vederi.

Aflat la apogeul carierei sale creatoare, Déry își îndreaptă atenția spre tineret, întrebîndu-se: ce vor de fapt acești tineri, « care doresc să iasă din istorie », de ce se înalță spre paradisuri artificiale, pentru ca apoi să se prăbușească și mai adînc în hăurile disperării? Locul desfășurării acțiunii este doar în aparență America; de aceea este « imaginar » reportajul: în starea de extaz și de halucinație, în delirul stîrnit de droguri, o femeie tînără plecată din Ungaria confundă « îngerii infernului » cu foștii reprezentanți ai « infernului » în țara sa pe vremea celui de al doilea război mondial, cu « nyilașii » horthyști. Astfel se dilată granițele timpului relatării, festivalul petrecîndu-se în « semi-trecut »; iar cu eroul principal cineva se întîlnește

Scanned with OKEN Scanner

la nouă ani după acțiunea propriu-zisă a povestirii. Deci scriitorul desprinde și din cadrul timpului povestirea, așa cum o descătușează și din coordonatele spațiului. Concentrează în simboluri toate mîrșăviile și crimele timpurilor istorice: cel care azi ucide un negru, ieri ucidea evrei la Auschwitz, și cel care a scăpat de acel ieri, (de fapt nu poate scăpa niciodată), va purta în celulele și fibrele sale nervoase dezastrul trecutului.

József, un tînăr de origine maghiară, își conduce automobilul hîrbuit pe șosea. Nu a mîncat de două zile. Pe drum primește în mașină un tip suspect, murdar, pesemne un pederast.

. . . În massa milioanelor de singuratici, în marea mulțime a celor veniți să asiste la festivalul de muzică pop, József o caută pe Eszter, pe soția sa de origine maghiară, care l-a părăsit, pe care o iubește și care-l iubește: asta este de fapt tema romanului, această căutare febrilă în jungla umană. Întrebarea pusă; oare cei doi oameni se pot găsi?, pare echivalentă cu întrebarea, dacă omenirea se poate regăsi pe sine.

Eszter decedează în urma unei injecții supradozate cu un drog oarecare. Dar speranța nu va muri: romanul se termină optimist.

« Am fost vreo cîțiva — șaizeci-optzeci din cei trei sute de mii, care am hotărît să curățăm terenul de gunoiul ce duhnea pînă la cer, și să nu plecăm acasă, pînă cînd nu vom vindeca rănile pămîntului ».

Căutarea, scrutarea mulțimii, intenția subiectivă este sugerată de monologuri interioare; romanul întreg se întrupează în aceste monologuri, cu fraze stereotipe, repetate mecanic, relatînd cine anume a spus cutare sau cutare lucru. Deci « reportajul imaginar » nu este opera unui singur reporter, ci mărturia conștiinței diverșilor participanți la evenimente. Și acești « martori » nu au văzut întotdeauna cele întîmplate, alteori poate au intuit mai mult din întîmplări, căci contururile lumii se estompează privite prin filtrul mulțimii; e o lume ale cărei fapte sînt de nedezvăluit poate pînă în momentul cînd acei cîțiva « nu vor curăța terenul de gunoiul ce duhnea pînă la cer. . . »

Tehnica scriitoricească se adaptează cu ușurință la tema romanului: acțiunea este « relatată » de mai mulți « martori ». . . Și se intercalează cîteva așa zise « procese verbale, audieri de martori. » Amestecul acesta stilistic e mînuit cu multă dibăcie de către autor: ca dintr-un vacarm parcă imprimat pe bandă răzbat frînturile cuvintelor însingurate ale mărturisirii, ale adevărului. Ele sînt ca un glas de pasăre ce răzbate prin vîltoarea unui uragan, ca vocea celui ce se îneacă, prin urletul furtunii.

Critica a relevat unele caracteristici ale capodoperei lui Déry:

« Déry Tibor a trăit intens deceniile născătoare de utopii ale secolului nostru, nelăsîndu-se însă amăgit de iluzii sterpe: numai că opoziția sa față de iluziile lipsite de conținut fertil nu înseamnă la el renunțare la demnitatea umană. . . *În lumea noastră se împuținează omenia* — spunea Déry — *și cu toate că e prea puternică tentația răului, n-ar trebui să se împuțineze numărul acelora care se opun neomeniei.* Refrenul lui Déry e un cîntec trist, amar, dar un refren ce pledează pentru omenie, pentru viață. . . » (Szigethy Gábor)

« *Reportajul imaginar. . .* nu este un roman înălțător, dar nici nu este deznădăjduit. Nici imaginile lui Hieronymus Bosch nu sînt înălțătoare. . . » (Bor Ambrus).

Ecourile critice ale vremii (e vorba de anul 1971 — n. tr.) relevă unanim faptul că *Reportajul imaginar. . .* oferă autorului doar un subiect, ce mijlocește conținutul dens al mesajului artistic. *Reportajul imaginar* este, de fapt, o sentință: autorul nu condamnă tineretul epocii, condamnă însă pe toți cei ce trăiesc o viață golită de conținut dealungul întregii istorii a omenirii.

« Déry Tibor sugerează, tocmai prin generalizarea celor trăite de Eszter, de ce epoca fascistă din Ungaria lui Szálasi a putut deveni atît de ticăloasă datorită faptului

Scanned with OKEN Scanner

că massele își pierduseră disciplina morală a colectivității angajate în sarcini de muncă zilnică. *Mutatis mutandis:* autorul judecă identic și massele de sute de mii ale festivalului pop... judecată exprimată de Beverley, sumbră tocmai prin reverberațiile sale actuale: Un spectru bîntuie în lume, cu instinctele mutilate și cu mintea rătăcită care, neputînd să se asimileze macerează pe dinăuntru toate faptele și intențiile noastre cinstite». (Marx József)

Comentariile relevă deasemeni ingeniozitatea rezolvării formei artistice adecvate, noutatea acesteia, și perfecta sa adaptare la sensurile subiectului urmărit de autor.

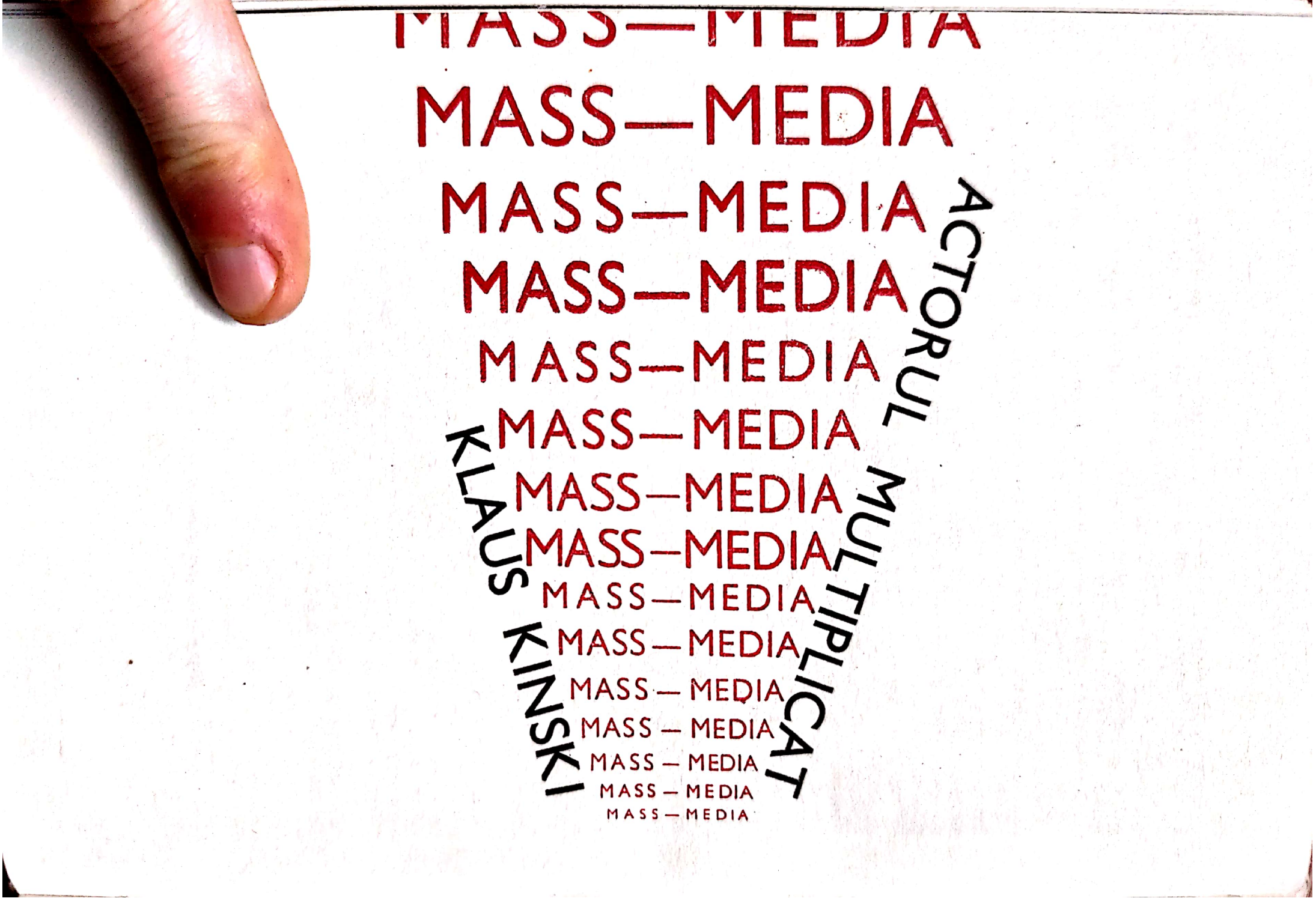
«Narațiunea se realizează printr-o persiflare ușoară a tehnicii jocului cu timpul, apelînd totuși la acesta. Narațiunea... dezvoltată pe planuri temporale în permanentă modificare sugerează pe de o parte atmosfera de presimțire a catastrofei... pe de altă parte parodiază stilul abrupt, parcă suferind de dispnee... În același timp, amestecul voit al planurilor îndeplinește o funcție artistică specială, sugerînd ruperea din timpul real, de care suferă drogații. Se amestecă, și aici, realul cu imaginarul: tehnica formală este în același timp o parodie stilistică și un mijloc artistic inerent în zugrăvirea pseudorealității.» (Almási Miklós)

Reportajul imaginar... poate fi categorisit și drept critică a realității: nu numai o anumită atitudine este supusă unei judecăți critice, ci tot ceea ce sociologii au denumit alienare, personalitate manipulată, deteriorare sufletească morală, mai precis ceea ce putem numi «o lume a aparențelor».

Déry nu este realist în stil, mijloacele sale artistice nu și le-a ales din arsenalul realismului. Dar respectul și loialitatea sa față de realitate îl ajută să desprindă adevărurile esențiale ale unei lumi mai profunde, mai umane.

Din volumul: Déry Tibor — văzut prin prisma creațiilor și mărturisirilor sale. Szépirodalmi Kiadó, Budapest

Scanned with OKEN Scanner


MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
ACTORUL
MULTIPLICAT
KLAUS KINSKI

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDRU AL. ȘAHIGHIAN

KINSKI: DESTIN ȘI HAPPENING

Cartea lui Klaus Kinski, nervoasă, scrisă cu răsuflarea întretăiată, este o originală autobiografie, întru totul conformă cu bizarul, fascinantul personaj din lumea filmului vest-german, pe măsura unui om care-și forțează destinul și își trăiește biografia oricum altfel decît cei din jur. Chiar și în locurile în care cititorul s-ar afla în drept să pună la îndoială fidelitatea desăvîrșită a relatării, o astfel de carte rămîne, oricum ai privi-o, posibila autobiografie a unui posibil Kinski, actorul avînd ca atare un adevăr al ei chiar și

acolo unde ea nu mai este altceva, poate, decît imaginație pură.

Viața înseamnă pentru oameni de felul lui Kinski exercitarea paroxistică a dreptului la imaginație (citește: libertate): viața, dacă n-ar fi, s-ar cere inventată și se cere oricum inventată mereu din nou, pentru ca iarăși să poată fi cheltuită, cu atotcuprinzătoare larghețe, printre semeni, cheltuită la nesfîrșit, cu ambele mîini, risipită din plin și reinventată, viața trezită la viață. E o fire pătimaș contradictorie, acest strălucit actor german cu nume slav (pe adevăratul lui nume, Naszinski), al cărui suflet rămîne totuși simplu în elementaritatea lui. Plăcerea de a trăi, savurarea, cu intensitate sălbatecă, a acestei plăceri, constituie impulsul lui principal — și, totodată, dorința egal de puternică de a împărtăși această plăcere celorlalți oameni, fie ei apropiați sau nu.

Klaus Kinski în filmul *Fitzcarraldo*

Matematica unui astfel de act de dăruire vrea ca cineva, cu cît se cheltuiește mai mult, să se umple de forțe proaspete. Astfel trăiește și se dăruiește și Kinski: cu gustul pentru risipirea enormă, trăirea la limitele fiziologicului și psihicului — și renăscînd mereu, în mod miraculos, din scrumul trăirilor sale. Pe scenă, expus în fața spectatorilor, Kinski nu joacă, trăiește. « Jocul înseamnă să ucizi viața. » Viața e mai presus de artă, și Kinski nici nu se consideră propriu zis un artist, ci un om care își trăiește viața, ca necurmat spectacol, în fața ochilor mulțimii. Într-adevăr, ce altceva înseamnă a sta timp de zece minute pe scenă, cu trupul și fața imobile, fixînd bezna în care se ascund spectatorii? În afară nu se petrece nimic, jocul lipsește cu desăvîrșire, iar cele ce se petrec înlăuntrul lui aparțin unei alte sfere. (Experiența pare a fi asemănătoare cu cea de mai tîrziu a lui John Cage, care se așează în fața pianului pentru ca după un timp să se ridice, fără a fi atins măcar o singură dată claviatura. La Cage aceasta reprezintă însă un procedeu deliberat, un « joc » voit cu publicul, în vreme ce pentru Kinski ea are alte semnificații: de pauză în șirul de explozii ale vitalității, de reculegere și adunare necesară înaintea viitoarei izbucniri — dar și împingerea pînă la ultimele granițe a contrapunerii reprezentare-trăire, în favoarea ultimei, o încercate de ridicare pe un piedestal a sinelui nud). Și pentru că viața lui Kinski este bogată și mișcătoare, spectacolul lui emoționează și instruiește — receptat fiind ca act eminamente artistic de miile de spectatori în fața cărora apare, adeseori *pe viu*, nu numai pe ecrane. Gustul pentru enorm îl are în tot și în toate iar o sală îl încălzește cu atît mai mult, cu cît cuprinde un număr mai mare de spectatori care, la rîndul lor, vor fi încă și mai electrizați de trăirea lui puternică. Un profesionist al trăirii, așadar, al trăirii ca fapt deopotrivă de viață și de artă, rod al spontaneității întrepătrunsă cu meditația — existența lui Kinski ca destin și ca *happening*.

Kinski este fără saţiu, dă şi se dăruieşte cu lăcomie, primeşte şi pretinde cu lăcomie. Astîmpără foamea mulțimii — și ia îndărăt, înzecit. Pîndește cea mai ușoară reacție, cea mai slabă tresărire pe fețele oamenilor, are o viziune totală a sălii de spectacol, în întunericul căreia lucesc miile de chipuri. Transferul de energie e îmbătător, împinge la delir ambele părți. Sălile în care Kinski își desfășoară turnurile de forță sînt adeseori luate cu asalt de mulțimea dezlănțuită, care baricadează intrările, vrînd să-l vadă mai îndeaproape. Firesc ar fi ca el să urmeze în asemenea cazuri îndemnul forțelor polițienești — epuizate și excedate de năvala oamenilor — de a ieși, după spectacol, pe ușa din spate, nevăzut de nimeni. Dar Kinski n-ar fi el însuși, dacă s-ar lăsa astfel frustrat de plăcerea supremă: de a se expune, în toată vulnerabilitatea lui, mărunt de statură, fragil, talazurilor de iubire furioasă a mulțimii, învolburărilor imprevizibile și primejdioase ale simpatiei dezlănțuite demențial — chiar cu ¡ etul cîtorva vieți. De altfel, riscul e împărțit în mod egal, iar Kinski așează lucr rile pe un cîntar sever; el dăruie totul oamenilor, iar ei, dacă vor să se îmbogățe că cu ceva, se cuvine să plătească prețul . . . și iată-l, ieșind pe ușa din față, primejdios pentru sine și pentru ceilalți, plin de o nesfîrșită iubire de oameni, prezență atotputernică, amenințătoare și necesară, îndiguind și convertind instinctele dezlănțuite ale mulțimii, ori trezind scînteia unor trăiri amorțite (Kinski, să nu uităm, își face apariția intempestivă în lumea scenei din Germania post-fascistă !). Cordonul de polițiști e rupt iar femeile acoperă mașina lui Kinski cu sărutări. Stare generală de indescriptibilă emoție . . . iată-l pe Kinski în elementul lui:

« Pretutindeni oameni agitați, aplaudînd, încăierîndu-se, urlînd pînă la isterie, vociferînd, plîngînd, oameni care în majoritatea lor mă iubesc. Da ! Mă iubesc, pentru că le dezvălui, ca nimeni altul, fără de rușine, adevărul sentimentelor care îi pîrjo-

Scanned with OKEN Scanner

lesc și care se încrustează cu litere de foc în sufletul lor. Iar puținii care nu mă iubesc, mă urăsc tocmai din pricina acestor sentimente, care îi orbesc. »

Iubirea, aceasta ar fi poate cheia principală pentru a-l înțelege. Kinski nu face parte din rîndul acelor vedete arzînd rece, sărace în simțire și care-și drămuiesc, cu zgîrcită chibzuință, energiile. Și de iubire este nevoie, în primul rînd, într-o epocă care succede uneia aflată sub semnul morții, zguduită de paroxismele urii. « Mi-e foame de iubire ! Iubire ! Mereu ! Și vreau să dau iubire, pentru că am în mine atît de multă. Nimeni nu pricepe că dezmățîndu-mă pe scenă, nu caut decît să mă risipesc (. . .) Dau din iubirea mea tuturor celor care au nevoie de ea, și vreau ca toți să-mi dea iubirea lor . . . » Pe scenă ca și în viață, el răspîndește acest preaplin de iubire în mulțime, și le copleșește pe nenumăratele femei din viața lui (chiar și pe o amărîtă și netrebnică de prostituată din Marsilia) cu Erosul, care pentru el e mijloc esențial de cunoaștere, de împotrivire în fața Morții— Kinski, « sălbăticiunea de neîmblînzit », fiara bună din pădure, a cărui cruzime involuntară (nimeni nu poate rezista în preajma lui un răstimp mai îndelungat, fără a fi devorat) este întru totul nevoluptuoasă, nefiind nimic altceva decît rezultatul balanței tăioase pe care se întemeiează existența lui: cînd îți pui necontenit pielea la bătaie, e greu să fii atent la viața celui de lîngă tine.

Excesiv în toate, în simțire și în muncă (14—16 ore, neîntrerupt, atunci cînd e cuprins de beția unui proiect, iar o perioadă de astfel de frenetică activitate poate dura un număr bun de săptămîni, chiar luni), punînd la cale planuri imposibile, sau în orice caz supraomenești, izvorîte toate din aceeași lipsă de măsură și de sațiu: turnee de 365 de spectacole pe an și altele de același fel. Media rezultată din asemenea dorințe și proiecte și temperanța pe care i-o impune bunul-simț al impresarului frizează, oricum, monstruosul — un turneu de 120 de spectacole prin întreaga Germanie, în sălile cele mai mari, adeseori seară de seară, cu monologuri din piese celebre, nu e chiar o jucărie, mai cu seamă atunci cînd fiecare spectacol durează în totul șase ore; mulțimi din ce în ce mai mari de spectatori, ajungînd pînă la 10.000 de oameni, în fața cărora recită Villon, Nietzsche, Rimbaud, baladele lui O. Wilde, Tucholsky, Brecht, Maiakovski, cerînd într-un caz să i se pună la dispoziție o catedrală (Stefansdom), de la amvonul căreia ar dori să trîmbițeze adevărul « Ereticului din Soana », de G. Hauptmann. Este excesiv în dorințe, și natura l-a înzestrat pe măsură; cu o memorie prodigioasă, simțuri extraordinare (mirosul, în primul rînd, simț difuz, pronunțat animalic, care-i transmite tot soiul de informații bizare despre lumea înconjurătoare; apoi văzul, care, după cum i se pare, pătrunde dincolo de învelișul lucrurilor, corelat fiind cu un foarte special simț lăuntric central, ca și mirosul, de altfel).

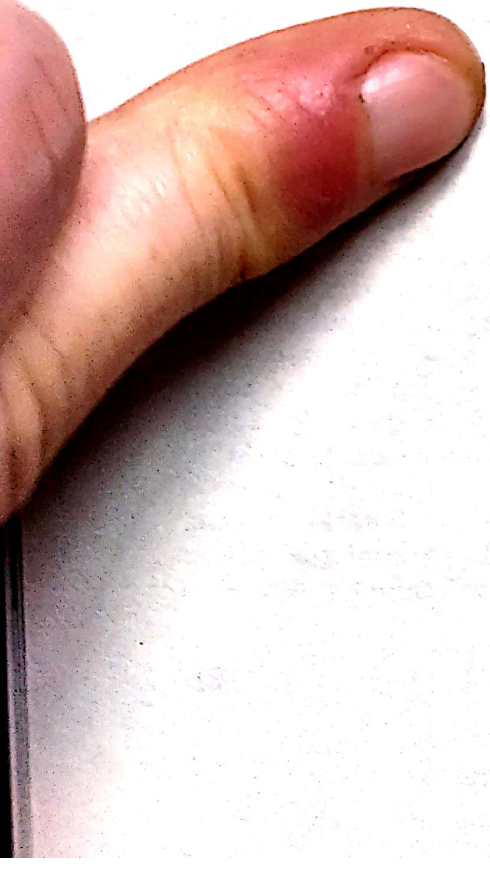
Vitalitatea este și ea corespunzătoare: bolile îl ocolesc, în principiu, iar atunci cînd, arareori, se îmbolnăvește totuși, formele pe care le face sînt extrem de grave, după cum se întîmplă cu organismele puternice și sănătoase. Alții nu s-ar mai reface poate, el însă scapă ca prin minune, după cum scapă și din tot soiul de accidente ce i se întîmplă pe scenă ori pe platoul de filmare — accidente care parcă ar vrea să șteargă definitiv, în cazul lui, granițele dintre artă și viață: în timpul turnării unui film oarecare, în decor natural, Kinski se află prins dintr-odată, printr-o neașteptată schimbare de bătaie a vîntului, în mijlocul unui stufăriș, încolțit din toate părțile de flăcări — un *happening* de-adevăratelea. Își ia inima în dinți, își adună toate forțele și trece în goană prin flăcări, rănindu-și picioarele goale în trestiile ca niște lame de cuțit. Altădată se află undeva pe o scenă din Italia și îi cade în spate, de la o înălțime apreciabilă, o bară de fier grea de cîteva zeci de kilograme. Se ridică de la pămînt, încă amețit, și continuă spectacolul. După cum s-ar părea, existențe ca acestea au nevoie, pentru a nu fi întrerupte prea de timpuriu din misi-

Scanned with OKEN Scanner

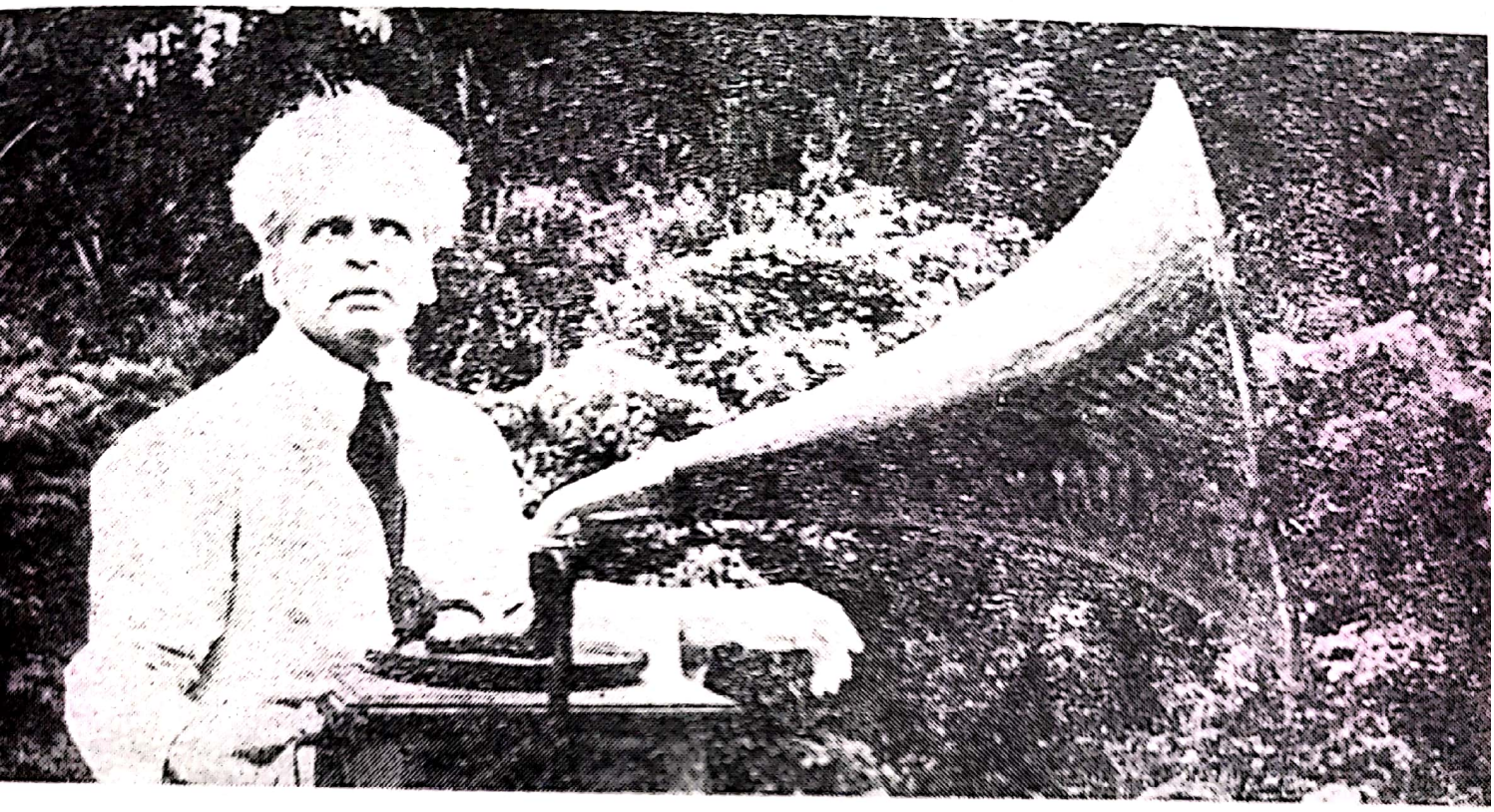
unea lor, de niște îngeri mereu cu ochii în patru spre a-i scoate la timp pe protejații încredințați lor din avatarurile în care intră neîncetat.

Aceeași vitalitate animalică (care ar pune pe gînduri chiar și animalele: în luptă cu un cîine uriaș, Kinski, copil, îl mușcă cu sete de nas, prilej de îngrozită meditație pentru dihania patrupedă asupra felului în care aparențele înșeală !) îl face să intre în permanent conflict cu autoritatea, de orice fel ar fi ea. Kinski este un eretic, pentru biserică, și un răzvrătit, pentru autoritatea de stat. El se ciocnește de instituții (școli, teatre, tribunale, închisori etc.) ca și de unii oameni (oameni-instituție, cum ar fi Brecht, regizorul Fritz Kortner). Cauza este mereu aceeași: aversiunea violentă, atavică pe care o resimte în fața oricărei forme de instituționalizare, ca fiind opusă vieții, unei vieți libere, trăită pe cît posibil nemijlocit, în afara paragrafelor și reglementărilor de orice fel, expunînd omul în mod direct impactului cu ceilalți. Există astfel la Kinski o contradicție paradoxală, ce nu trebuie totuși să ne surprindă: el însuși, fața și trupul lui, prezența lui fizică devin mass-media în sine, atunci cînd el apare pe scena vreunei imense săli, în fața miilor de spectatori — dar, firește, esența mass-mediei propriu-zise este profund străină de firea lui. Kinski este rezervat în fața filmului (de altfel, nu alege contractele ce i se propun, socotind că, în general, un film face tot atît de mult cît și altul !) și are oroare de a imprima discuri într-un studio închis, tehnicizat și rece: « Dacă mi se cere oricum să-mi exhib sentimentele, am nevoie de oameni vii în față. »

Și cînd îi are, li se dăruie cu totul, împarte cu ei puținul ori multul pe care îl are, caută să sature cinci sau șapte mii de oameni cu cele șapte pîini ale artei lui, dar uită, furat și îmbătat de preaplinul trăirii sale, uită că ea e mai degrabă, poate, un act de vrăjitorească, demonică însuflețire, pe care ego-ul puternic, duhul lui, aprins și nestatornic, îl oficiază cu febricitate.



Scanned with OKEN Scanner



KLAUS KINSKI

EU, IDOL ŞI SERV

Un milion de mărci

— Faţă de ăsta Rolling-Stones sînt nişte bieţi copilaşi, o grădiniţă !
— Nimeni nu şi-a permis încă asta cu noi !
— Prea întinde coarda !

Se referă la mine. Cît despre mine, vorbesc din *Noul Testament:*

— Este căutat Isus Hristos. Acuzat de furt, seducere de minore, blasfemie, profanarea bisericilor, injurierea autorităţilor, încălcarea legilor, rezistenţă împotriva puterii de stat, prieteşug cu tîrfe şi borfaşi. . .

În această clipă, cineva irumpe cu mare zgomot din spaţiul rezervat spectatorilor. Nici măcar nu pot să văd individul. Sînt orbit de nişte reflectoare insuportabil de puternice, toate aţintite asupra mea. Spaţiul spectatorilor, ce nu vrea să se mai sfîrşească în această uriaşă sală care este *Deutschlandhalle* din Berlin, nu e pentru mine decît un perete întunecat ca smoala şi impenetrabil.

— Fă-te încoa', spune ce ai de spus, îi strig în întunecime. Sau rămîi naibii ţintuit în scaunul tău şi ţine-ţi botul !

* Fragmente din autobiografia actorului, *Ich bin so wild nach deinem Erdbeermund*, Wilhelm Heyne Verlag, München, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

Ce vrea ! Să facă pe deșteptul, să-și dea importanță? Aici nimic nu este important în afară de ce am eu de spus. Am venit să istorisesc cea mai aventuroasă poveste din istoria omenirii: Viața lui Isus Hristos. Acest țigan și aventurier, care și-a lăsat mai curînd masacrată viața, decît să putrezească viu printre ceilalți oameni. Cel mai netemător, mai modern dintre toți oamenii, care este așa după cum noi toți *am vrea să fim*. Tu și cu mine.

Așadar de ce mă întrerupe acest idiot? Între timp s-a cocoțat pînă pe schelăria pe care mă aflu eu. Îi las microfonul, pur și simplu pentru că nici nu-mi pot imagina ce vrea această gură spartă. Singurul lucru pe care-l spune: Hristos a fost un sfînt... nu s-a întovărășit niciodată cu borfași și curve... n-a fost niciodată violent ca ăsta, Kinski...

Ce numești tu violent, gură mare? Ce știi tu despre mine? Ce știi tu despre un bărbat cum a fost Isus Hristos? Ce știi despre o curvă și ce știi despre un borfaș?

Asta e. Nu trebuie decît ca unul să se ridice și să înceapă să-ți rumege din nou ceea ce o religie mincinoasă a stricat vreme de două mii de ani, și iată-l că și-a și arogat dreptul să-mi întrerupă mie vorba ! Dar asta-i prăvălia *mea !* Manager-ii mei mi-au închiriat Deutschlandhalle pentru ca să mă produc, să mă produc *eu !* Și cine nu găsește ceva mai bun de spus la spectacolul meu decît mine, acela să facă bine și să nu mă calce pe bătătură mai mult, șterpelind seara celor cinci mii de spectatori.

Îi smulg prostănacului microfonul din mînă și-l îmbrîncesc. Căci nu vrea nici să-mi dea înapoi microfonul și nici să dispară de la suprafața pămîntului.

De rest se îngrijesc băieții mei care se află aici pentru a da afară pe oricare ar îndrăzni să tulbure spectacolul. Cînd se ia în bețe și cu ei, îl aruncă pur și simplu cu capul în jos pe scări.

Alți scandalagii din partida bîlbîitului care au venit doar pentru a băga zîzanie, se amestecă și ei. Se naște o busculadă care se transformă într-un tumult îngrozitor. Se formează grupuri, partide, care se pornesc unele împotriva celorlalte. Numeroși polițiști se răspîndesc dintr-odată în toată sala și în spatele scenei, pentru a preveni o bătaie în massă. Toți polițiștii sînt duri, aleși pe sprînceană, unul și unul. Paveze în fața obrazului și măciuci de cauciuc.

Ei da, mă gîndesc. Iarăși, totul ca acum două mii de ani. Atmosfera e în fierbere. Deutschlandhalle este un cazan al infernului iar eu urlu în mijlocul învălmășelii în fierbere:

— Hotărîți-vă ! Dacă vă convine ca astfel de ciurucuri să vă strice spectacolul, atunci puteți să mă... !

Azvîrl microfonul cu stativ cu tot, care se află legat de un cablu lung și spînzură de plafon, de pe schelărie în jos. Mă duc apoi în spatele scenei și aștept să văd ce se va mai întîmpla, în vreme ce stativul microfonului pendulează în fascicolul de raze al reflectoarelor încolo și încoace, deasupra spectatorilor, ca un trapez rămas fără gimnast, în vîrful unui circ.

Din toate părțile năvălesc oameni în spatele scenei. Oameni care mă îmbrățișează, mă sărută. Oameni, cărora în miile de spectacole de pînă acuma le-am întins inima mea, ruptă din trup.

Minhoi se aruncă de gîtul meu și plînge. Se teme pentru mine. Încă n-a trăit niciodată alături de mine un spectacol.

Pretutindeni blitzurile fotografilor. Zumzăitul aparatelor de filmat de la jurnale și de la televiziune. Reporteri pretutindeni, punînd ca pretutindeni întrebări fără noimă, întrebări pe care ți le-ar pune un debil mintal. Îi împing înlături. Ce le-aș putea spune? Doar au văzut și au trăit totul alături de mine. Totul începe să mă calce pe nervi. Încep să răcnesc la acești șacali, la acești vulturi hoitari care se rotesc

Scanned with OKEN Scanner

în jurul meu necontenit. Nu mai scap de ei. Se strecoară după mine chiar și cînd mă duc să urinez.

Lumea mă conjură să mă întorc pe scenă, să continui. Da ! Vreau să continui. Dar abia după ce toată șleahta de scandalagii va înceta să-și pocească unii altora mutra, și mai înainte de orice, să-și țină botul. Văd că soiul ăsta de oameni îl are încă și mai slobod decît fariseii. Cel puțin ăia l-au lăsat pe Isus să-și termine vorba, înainte de a-l crucifica.

Timpul trece. Spectatorii se mai află încă în sală. Niciunul nu vrea să plece acasă. Așteaptă cu toții să mă reîntorc. Nu, spectacolul nu trebuie întrerupt, în nici un caz ! Așa ceva nu voi face. Am jucat întotdeauna cinstit și am plătit din plin. Voi plăti și de data asta.

Miezul nopții. S-a făcut încetul cu încetul liniște. Tăcere deplină acum. Nu se aude nici măcar o tuse. Nimeni nu-și drege vocea. Poți auzi căzînd un ac de gămălie printre ei.

Nervii-mi sînt biciuiți la culme, sînt teribil de epuizat. În ultimele nopți nici n-am izbutit să închid ochii și de 40 de ore în șir sînt în picioare, neîntrerupt. Șaisprezece interviuri TV, fără a mai pune la socoteală radioul și ziarele. Și în afară de asta am mai băut pînă la ultima picătură în timpul acestei așteptări blestemate o sticlă de coniac și am fumat din dimineața trecută și pînă acum pe puțin 80 de țigări. Ultimele săptămîni aproape că m-au dărîmat. Durerile de cap mă fac să înnebunesc.

Urc încet treptele spre această schelărie blestemată, de parcă aș urca pe eșafod. Această urcare-pe-eșafod și apoi să învingi totul, asta a fost viața mea întreagă.

Mulți spectatori s-au sculat între timp de pe locurile lor din fundul sălii, s-au aciuit în spațiul liber din fața schelăriei, s-au așezat pe jos. Alții stau în picioare. Woodstock. O confrerie uriașă. Sar de pe schela înaltă de patru metri de-a dreptul între ei și încep să vorbesc.

Durerile de cap parcă au dispărut luate cu mîna. Nici nu-mi mai simt trupul. Le văd fețele înaintea mea, cu maximă claritate. Cea mai fină reacție și tresărire, în fiecare față. Miile de perechi de ochi care se uită la mine. Ochi arzători.

Mă duc de la unul la altul. Stau mult în fața fiecăruia. Mă așez alături de el, îl îmbrățișez. Sînt cele mai frumoase ceasuri pe care mi-este dat să le trăiesc printre oameni. Aceștia nu sînt niște farisei, cei cărora le vorbesc. O, nu ! Fete sălbatice, pătimașe, băieți, femei și bărbați, oameni de toate vîrstele, de la minori și pînă la bătrîni. Dar, și asta este minunea cea mare: toți sînt tineri !

La ora două dimineața spectacolul s-a terminat. Minhoi și cu mine plecăm direct spre hotelul Kempinski, sîntem cu totul răscoliți. Pînă la plecarea avionului mai este mult timp iar noi nu avem nimic de împachetat. Mergem pînă la Grunewald. Mergem mînă în mînă, în dimineața geroasă, fără a schimba vreun cuvînt. Minhoi m-a înțeles cu toate că în timpul spectacolului am vorbit numai germana.

Contractul meu pentru o sută de spectacole ! Îl iau și-l rup. O sută de spectacole pe care trebuia să le dau în toate cele cinci continente. În valoare de un milion de mărci. Nu mă interesează. Nu pentru că sînt bogat. Nu posedăm nimic. Nici pentru că m-aș teme să-l detronez pe Buddha. Asta am făcut-o de mult. Nici că-mi pasă că bisericile m-au amenințat cu boicotarea spectacolelor melel. Mă plictisește peste poate că managerii celor mai mari case din diferitele orașe germane nu vor să mă lase să apar pe scenă, fiindu-le teamă să nu le fie distrusă mobila; cît despre domnul Kaplan care a scris cartea « Isus în tovărășie proastă », nu vrea să fie văzut oficial alături de mine.

Scanned with OKEN Scanner

Cum au început toate astea? Mă gîndeam: tot regulatul ăsta — un rahat. Ferrari şi Rolls-Royce — rahat. Vila şi locuinţa de lux, aşişderea. Eram sătul ! Sătul ! Sătul pînă în gît, să fiu actor !

O ţigancă ce mi-a fost odinioară iubită mi-a răspuns la întrebarea, de ce nu se duce niciodată la teatru sau la cinema:

« În stirpea noastră doi bărbaţi au pornit unul împotriva celuilalt cu cuţitul în mînă. Unul l-a înjunghiat pe celălalt. L-am văzut pe mort şi l-am pipăit. Era mort cu adevărat. Celălalt trăia cu adevărat. »

Asta-i deosebirea dintre viaţa jucată şi cea adevărată.

Iat-o pe-a mea:

JUNGLA DE ASFALT

Mi-am bătut adeseori capul: trebuie să existe un motiv pentru care tatăl meu face închinăciuni în faţa copiilor mici.

Eu îmi explic lucrurile astfel: tatăl meu, care a fost odinioară cîntăreţ de operă, s-a deprins în cursul unui turneu la Tokio să se închine în faţa oamenilor după obiceiul japonezilor. L-am observat odată, atunci cînd credea că nimeni nu se uită la el, făcînd grimase în faţa oglinzii. Grimase care-ţi tăiau răsuflarea. De o putere hipnotică ca a măştilor din teatrul Kabuki. Îşi însoţea aceste schimonoseli cu o anume gestică şi îşi căsca larg gura de parcă ar fi vrut să cînte. Coşul pieptului se umfla şi se cobora, toate mişcările pe care le făcea erau enorme, pînă şi vena de la gîtul lui se umfla teribil dar, ciudat, din gîtlejul lui nu ieşea nici un sunet.

— Ai văzut ! se hlizeau fraţii mei. Ai văzut cu proprii tăi ochi că nu e în stare să cînte ! Ei spun că povestea cu cîntăreţul de operă e o barbă. Niciunul dintre noi nu l-a auzit vreodată pe tata cîntînd. Şi după cîte ştiu ei, n-ar fi fost cîntăreţ de operă, ci farmacist.

(. . .)

I se mai spune şi Buldogul. Nu din pricina cheliei — şi cîinii aceştia englezi arată de parcă ar avea chelie—, ci pentru că întreaga lui faţă arată aşa. Are aceiaşi ochi trişti, injectaţi, pleoapele inferioare atîrnă un pic, dezvelind nişte vinişoare plesnite, roşii. Toată faţa parcă i se trage în jos, de parcă ar avea prea multă piele şi prea grea. Ridurile de pe frunte şi ceafă, adînci ca nişte crestături, se termină fără nici o tranziţie în chelie.

— Maxilarele buldogilor şi ale rechinilor — l-am auzit spunînd într-una din scornelile lui sfruntate şi obraznice, improvizate te miri cum —, nu se mai pot deschide odată ce şirul dublu de dinţi s-a închis asupra prăzii. De aceea sînt dihăniile astea aşa de periculoase.

Chiar dacă nu cred c-ar fi în stare să muşte pe cineva, am sperat totuşi, cel puţin la început, că oamenii se sperie de el. Şi asta nu numai din pricina feţii de buldog. Are şi nişte muşchi neobişnuit de puternici şi pieptul lat ca un atlet. L-am văzut culcat în pat, gol puşcă, şi l-am studiat în toate detaliile.

Infernul copiilor

Sînt trimis la un cămin, pentru că încă nu merg la şcoală şi pentru că în acest fel ceilalţi vor avea mai mult de mîncat şi mai mult loc pentru dormit. Dar mai cu seamă pentru că mama mea e într-atît de naivă încît să creadă că *eu* aş putea însfîrşit să primesc mîncare îndestulătoare într-un cămin de copii al Asigurărilor Sociale. Acest aşa-zis cămin, care se află la 50 de km. în afara Berlinului şi care în fapt este ceva în genul unui lagăr de concentrare pentru copii mici, eu îl numesc iadul copiilor.

Scanned with OKEN Scanner

Călăii care «îngrijesc» de noi, sînt muieri sadice, nesatisfăcute. Ne bat cu bastonul peste mîini și peste cap atunci cînd nu izbutim să înghițim porcăria de hrană. Nu voi pricepe niciodată ce-i face pe acești torționari dezumanizați să ne silească să înghițim bucățile de grăsime al căror miros penetrant ajunge să te facă să verși, ba chiar și simpla lor priveliște.

O zdrahoancă unsuroasă îmi pune în față o farfurie plină. Degetul mare e vîrît în supa cenușie pînă la încheietura mîinii, înăuntru plutesc bucățoaie albe, tremurătoare, de grăsime. Farfuria este umplută pînă la margine și supa se prelinge la fiecare mișcare. Trebuie să vărs și nu pot mînca nimic.

Sîntem nevoiți să ședem pînă ce am mîncat totul, chiar dacă între timp se face noapte. Un copil a rămas o noapte întreagă în fața mesei, în aer liber. Astăzi a murit. Nu aflu de ce. Avea deja febră atunci cînd a refuzat să mai mănînce și cînd nu i s-a permis să se scoale de la masă.

Nu înghit bucățoaiele alea. Pur și simplu nu pot. Le păstrez ore în șir în fălci, ca o veveriță. Nu-mi înghit nici măcar saliva care s-a adunat în gură, pentru a nu simți gustul sau mirosul acestor bucăți. Abia dacă mă mișc. Fiecare adiere de vînt pe care ar putea-o stîrni cea mai mică mișcare ar putea face ca greața să devină prea puternică și să trebuiască să vomiți toată porcăria.

— Ei, micul drăcușor s-a potolit? I-am înfrînt rezistența?

Nici nu pot să răspund, cum aș dori, pentru că gura mi-e prea plină, dar de dorit oricum eu îi doresc bestiei ăsteia să ajungă în iad.

— Nu răspunzi nimic? Te pomenești că nici n-ai mîncat? Încă n-ai înghițit? Ia arată. Gura mare!

Asta-i prea mult pentru mine. Îi împroșc vărsătura de-a dreptul în mutră. Dau afară totul din mine, chiar și ceea ce ajunsese în stomac. Ca dintr-o pompă izbucnește afară această hrană porcească, printre rîgîituri, în hopuri, din gîtlejul meu larg deschis, pînă ce stomacul mi s-a golit cu desăvîrșire iar scîrba nu mai poate pompa nimic în sus. Mă zbat în convulsii și o șterg în vreme ce această scroafă concentrațională s-a asfixiat aproape în vărsătura mea și mă blestemă vociferînd în toate registrele, pînă ce o ia într-atît razna că nu mai iese din ea nici un sunet.

Muierile se răspîndesc pretutindeni, ca o haită de vînătoare, pentru a mă prinde. Țip din răsputeri, țip și iarăși țip. Cred că-mi voi pierde mințile. Ce-au canaliile astea cu noi de ne chinuie așa? Violență și amenințare, nimic altceva. Niciodată un zîmbet atunci cînd sîntem tulburați. Nici o alinare atunci cînd sîntem întristați. Nici un cuvînt mai drăgăstos atunci cînd țipăm după mamele noastre. Zbier în continuare, necurmat, pînă ce încep să se teamă cu toatele de mine și torționara șefă o cheamă pe mama. Țip neîntrerupt. Nu mă opresc nici măcar o clipă din țipat.

Cînd mama vine însfîrșit, sînt pe jumătate nebun. Mă strîng în ea de parcă aș vrea să mă-ntorc înapoi în pîntecul matern. (. . .)

Omorîtorii

La șaisprezece ani și jumătate sînt încorporat. Cînd citesc ordinul, izbucnesc în plîns. Nu vreau să omor pe nimeni și nici nu vreau să fiu omorît. (. . .)

Octombrie 1944.

Americanii ne fac zob. Pentru amicul meu și pentru mine toate împușcăturile astea sînt ca un fel de foc de artificii de crăciun, la care n-avem niciodată îndeajuns de multe pocnitori și alte drăcii de astea. Nici nu ne aruncăm la pămînt atunci cînd auzim ciripind grenadele prin aer și jucăm în tranșee arșice cu grenade cărora le-am scos focosul.

Cînd într-un tîrziu americanii obosesc, nu-mi mai regăsesc prietenul. (. . .)

Scanned with OKEN Scanner

Transportul de înapoiere al prizonierilor va mai dura încă un an întreg. Mai întîi le vine rîndul bolnavilor. Nu sînt bolnav dar vreau să mă reîntorc neapărat cu primul transport înapoi în Germania.

Ies noaptea gol pușcă afară, mă postez lîngă ușa barăcii și aștept să cad bolnav de rinichi, să apară albumină în urină atunci cînd mă voi prezenta la vizita medicală. Înghit un pachet întreg de țigări, sardele în ulei, fierbinți, și beau litru după litru din propria-mi urină pentru a face febră. Nu există nici un truc pe care să nu-l probez. Am ajuns atît de livid că cei din jurul meu au început să se îngrijoreze într-adevăr. Medicii englezi însă sînt isteți. La vizita medicală, unul spune: « He stays ». N-am nimic. Pur și simplu nu pot fi omorît de nimic.

Însfîrșit mi-a venit rîndul. Două transporturi au și plecat. Mi-am petrecut un an și patru luni în acest zoo. Din lagăr pleacă camion după camion. « Come on, come on ! »

Dacă aș fi spus că locuiesc în Berlin, ar fi trebuit să rămîn într-un lagăr de tranziție german. Încă n-are voie nimeni să plece spre Berlin. Așadar, dau drept loc de baștină un orășel nenorocit de provincie și-mi falsific foaia de eliberare. Meseria: actor. Sînt în posesia unei raniție soldățești, mai am niște blue-jeans, o cămașă și un pantalon, o pereche de cizme, două bucăți de săpun Lux, o cutie cu tutun marca Goldflak și șapte mărci.

Stuttgart, Kassel, Karlsruhe. Habar n-am de geografie. În fiecare oraș în care mă pripășesc, atac pe intendentul teatrului local și-l storc de niște bani. Unii îmi dau mai mult, alții mai puțin, alții îmi dau țigări.

Vagabondez mai departe în jeep-uri și camioane. Mereu însă în direcție greșită. Aterizez însă la Tübingen.

Harald Kreutzberg dă o seară de dans la un teatru. Mă duc la el în vestiar pentru a-l tapa de niște bani. Șmecherul însă susține că n-ar avea niciodată asupra lui bani în timpul turneelor.

Trimit o telegramă la Berlin. Indic ca adresă teatrul din Tübingen. Mama îmi va răspunde fără îndoială de îndată. În restul zilei mă plimb, fluierînd un cîntecel; mă simt bucuros și senin. Deocamdată nu-mi fac griji. Am ce mînca și ce fuma, iar noaptea dorm prin parcuri.

Secretara teatrului la care mă duc pentru un post mă înscrie pe agenda ei pentru o prezentare. În pauza de prînz mergem împreună în parc și-i arăt unde dorm. Patul din frunze este încă neschimbat de noaptea trecută și tufișuri mari ne despart de privirile trecătorilor ocazionali. (. . .)

Mă aflu iar în stradă și citesc încă telegrama pe care secretara teatrului mi-a predat-o bucuroasă. Abia în parc izbutesc să înțeleg în sfîrșit cuvintele pe care mi le telegrafiază Arne:

mama nu mai trăiește stop
despre ceilalți nu știu nimic stop
slavă domnului că trăiești stop
te-mbrățișez cu toată dragostea

Nu plîng. Dar nici nu mai zăresc oamenii care-mi vin în întîmpinare, mă ciocnesc de ei ca un bezmetic. Alerg fără vreo țintă prin oraș, pînă ce cade noaptea. Mă culc apoi cu fața la pămînt.

Actor, ce vrea să însemne asta?

Mă duc la Schlossparktheater din Berlin. Le spun că am luat lecții cu cei mai faimoși actori, cine mă crede, și merg pînă într-acolo încît să afirm că am jucat chiar și *Hamlet*, cu toate că nici nu cunosc piesa.

Scanned with OKEN Scanner

Habar n-am dacă mă crede cineva. Oricum, Barlog mă angajează. Cu 110 mărci pe lună. (. . .)

Anul pe care-l petrec la Barlog este tot ce poate fi mai plictisitor, te toceşte pînă ce-ţi pierzi conştiinţa, niciodată în viaţă n-am făcut ceva asemănător. Omul ăsta nici nu este regizor. Ideile care-i trec prin cap sînt de-a dreptul penibile. Dar oferta pieţii nu este mare astfel încît el are succes. Barlog nu ştie ce să facă cu mine. Nu-mi spune niciodată nimic. Şi ce-ar putea să-mi spună? Îi zice lui G.W.: « Kinski ăsta e de-a dreptul înfricoşător. Ar putea oricînd să dea şi o spargere la o bancă. ». Cel puţin ăstuia îi e teamă de mine !

Rolul pe care-l joc este cel al pajului de la începutul *Scorpiei îmblînzite*. Nu trebuie să facă nimic altceva decît să-l ţină de mînecă pe cazangiul beat, îmbrăcat ca o femeie, pentru ca acesta să se uite la spectacol dintr-o lojă. În timpul acestor două ceasuri sau cît o fi durînd spectacolul, pajul trebuie să-i smulgă din mînă butelca cu tărie, de îndată ce cazangiul o duce la gură. Firește că nu e alcool de-a-devăratelea, ci o pişoarcă oarecare, călîie. Probabil coca-cola. Şi asta în fiecare seară !

După o lună lucrurile îmi stau în gît. Umplu sticla cu vodcă. De fiecare dată cînd îi smulg cazangiului sticla din mînă, o duc la gură şi-i trag o duşcă zdravănă. Cam pe la jumătatea spectacolului sînt de regulă beat criţă. Încep să mă dau în stambă, merg pe trei cărări, sugînd din sticlă, ies în scenă şi dau cu piciorul în cabina sufleurului. Cortina cade.

Arunc cu sticla goală după directorul administrativ îndărătul culiselor, pentru că-mi cere socoteală.

În zori la ora patru mă trezesc pe o bancă la Bahnhof Zoo. Habar n-am cum am ajuns aici. Unul caută să intre în vorbă cu mine. Îl dau la o parte.

Iarna lui 1946—47 este cea mai aspră de cîteva decenii încoace. Termometrul scade pînă sub 28 de grade. N-am palton iar lui Barlog chestiunea asta pare să-i fie indiferentă. E mereu bine înfofolit, poartă cu el un termos mare şi sendviciuri şi capătă întotdeauna cea mai bună cartelă de masă, numărul 1. Eu o primesc pe cea mai proastă, nr. 3. Acasă nu mai pot dormi. Ne acoperim pînă şi cu cele mai mici zdrenţe pe care le putem găsi, cu hîrtie de ziar şi cu cartoane, ne înfăşurăm cu fîşii de pînză mîinile, picioarele şi capul. Dar vîntul şuieră necontenit prin cameră, ne pătrunde pînă la piele, zăpada cade pe pat şi peste feţele noastre.

După spectacol mă ascund în teatrul bine încălzit şi dorm pe scaune, la garderobă. Portarul are înţelegere. Închide ambii ochi. Însă careva mă toarnă lui Barlog şi mi se interzice cu desăvîrşire să mai procedez la fel.

De mîncat îmi iau de acasă. O felie de ciorbă rece. Arne şi cu mine o gătim pentru mai multe zile înainte. După cîteva ore ea îngheaţă şi se poate tăia ca pîinea. În fiecare zi cînd merg la teatru îmi tai o felie din păsatul rece, o înfăşor în hîrtie de ziar şi mi-o vîr în cămaşă.

Nimeni nu mă suportă multă vreme în timpul zilei. Există hale de încălzit în fiecare district, majoritatea sînt oameni bătrîni care se aciuiesc în jurul unei sobe de fier. În locuinţele lor mor ca muştele. Cineva supraveghează ca nimeni să nu rămînă prea multă vreme. Încăperile sînt mereu arhiaglomerate. Trebuie aşadar să fac naveta de la una la alta. Distanţele sînt mari şi-mi schiţez în minte un plan amănunţit. Zdrenţele îngheţate pe care mi le înfăşor în jurul capului şi mîinilor ca un bolnav de lepră, le pun pe sobă pînă ce aproape că iau foc, îmi îmbrac apoi « hainele » înfierbîntate şi o şterg aproape cocoşat pînă la următoarea hală de încălzire. Treaba asta nu merge dintr-o suflare. La fiecare sută de metri trebuie să reperez o nouă haltă, o intrare de casă, o poartă, o pivniţă, nişte trepte care coboară spre metrou, pentru a mă putea apăra măcar o clipă de gerul tăios. (. . .)

Scanned with OKEN Scanner

Barlog nu-şi ţine promisiunea să-mi dea rolul principal în *O, sălbăticie*, drept care arunc cu pietroaie în geamurile teatrului din Schlosspark iar contractul meu anual nu este reînnoit ; m-aş fi tîmpit oricum la teatrul ăsta de provincie.

Dorm şi mănînc pe unde apuc. Principalul e să ai unde să-ţi odihneşti capul cînd te răzbeşte oboseala. Cînd se face mai cald nu mai dorm decît prin parcuri. Locuinţa din Wartburgstrasse nu pot s-o mai suport, mai cu seamă pentru că mama nu mai este în viaţă.

Trebuie s-o descopăr pe socotela mea

Am aflat între timp că există şcoli de actorie. Mă folosesc de ele pentru a-mi procura cărţi şi fete. Mai cu seamă cărţi. Trebuie să citesc, să citesc ! Nici germana n-o ştiu bine. Trebuie să cunosc totul, să ştiu totul ! Am nevoie de texte ! Trebuie să învăţ rolul, să învăţ, să învăţ !

Mă uit la ceilalţi în timpul lecţiilor. Toate astea sînt o aiureală şi timp pierdut. Trebuie să descopăr toate aceste lucruri pe propria-mi socoteală. Cum te-ar putea învăţa ăia, de ce şi cum se rîde şi se plînge. Şi ce este durerea şi disperarea. Ura şi iubirea. Dorinţa şi împlinirea.

Doar eu singur voi găsi într-o bună zi forma expresiei. Aşa că nu iau cu mine din aceste şcoli de actorie decît cărţi şi fete. Fete foarte tinere. (. . .)

Mă închid adeseori săptămîni în şir într-o odaie şi nu ies în stradă nici măcar pentru o clipă. În acest răstimp învăţ texte şi fac exerciţii de vorbire. Zilnic cîte zece, douăsprezece, paisprezece ore. Sau toată noaptea. Cînd vecinii se plîng, şi asta o fac mai întotdeauna, trebuie să mă mut din camera respectivă. Într-o lună trebuie să mă mut de 32 de ori. Părăsesc o cameră chiar şi în cursul aceleiaşi zile.

Mă plimb zile în şir prin parcuri sau alerg noctambul pe străzi. Rostesc mereu cîte un text şi nu sînt atent la nimic din ceea ce se întîmplă în jurul meu.

Cînd exerciţiile de vorbire încep să mă obosească sau cînd nu ajung să respect norma pe care mi-am fixat-o eu însumi, mă izbesc cu pumnul în faţă pentru a mă pedepsi. Trebuie să reuşesc. Trebuie ! O voi dovedi. (. . .)

Alerg kilometri pentru a culege floarea sorelui. Cînd s-au uscat, le pun la fereastră unde continuă să lumineze. Floarea soarelui este şi prima floare pe care o fată mi-o dă după un spectacol.

Noaptea nu mă culc în patul meu. Cutreier parcurile şi mă culc atunci cînd nu mai pot alerga, mă culc pe pămînt, uitîndu-mă la cer. Cînd la trei dimineaţa răsare soarele şi prima lucire palidă îmi arată că a mai trecut o noapte, mă duc înapoi acasă şi mă întind îmbrăcat pe pat. Nu-mi trebuie mult somn. Trei- patru ore. Nu mai mult.

Maşina de scris a lui Jean Cocteau.

Într-una din scene trebuie să simulez un atac de epilepsie. E ridicol cum îşi imaginează regizorul Otto G. un astfel de atac, atît de ridicol încît nici nu-mi vine să-l descriu. N-a văzut niciodată un epileptic. Nici eu. De aceea mă duc la Berliner Charité, la gara Friedrichstrasse, şi-l rog pe medicul şef al secţiei de psihiatrie să-mi explice un astfel de atac.

Vrea să-mi arate ce i se întîmplă unei paciente atunci cînd i se administrează un electroşoc. Reacţiile sînt aceleaşi ca în cazul unui atac de epilepsie : trupul celui în cauză se răsuceşte în convulsii puternice, de parcă ar fi pus sub un curent de înaltă tensiune. Îşi strînge dinţii atît de brusc şi cu atîta forţă încît se rup. În colţurile gurii apare spumă. Ochii îi ies din orbite.

Tînăra pacientă este adusă în camera de tratament. Are 17 ani şi este foarte frumoasă. Faţa şi trupul însă sînt cenuşii ca o stradă. Nu este îmbrăcată decît cu o cămaşă de noapte. Se ridică pe jumătate, nu pare însă să recunoască pe cei din

Scanned with OKEN Scanner

preajma ei și bolborosește foarte încet un nume de bărbat, Karl, sau Kurt, sau ceva asemănător. Medicul îmi spune că iubitul a părăsit-o. Că din această pricină a suferit un șoc care a făcut-o să-și piardă mințile.

Prin tratamentul de șoc se încearcă să i se provoace un contrașoc care i-ar putea ajuta, dacă lucrurile se termină cu bine.

— Și dacă nu se termină cu bine?

— Se cheamă atunci că a avut ghinion.

I se leagă brațele. Sînt fixate sîrmele. La tîmple. La încheieturile mîinii. Ca pe un scaun electric. Între dinți i se introduce o bucată de furtun, pentru ca să nu și-i rupă.

Este conectat curentul. Cu o teribilă smucitură își trage spre ea picioarele și le desface larg, astfel încît cămașa de noapte se ridică și pot să-i văd sexul. Pîntecul ei se răscolește cu atîta forță, parcă ar striga după iubire și nu după un tratament de șoc. Apoi picioarele împung înainte, de parcă ar vrea să dea în cineva. Mă întorc și ies din încăpere. Mi-e rușine că am fost atît de lipsit de tact, dar nu puteam bănui că mi s-ar putea întîmpla așa ceva.

Reușesc să reproduc pe scenă reacțiile fetei, Dar o văd neîncetat în fața mea, pîntecul ei care mi-a dezvăluit taina ce nu-mi era destinată.

Roberto Rossellini sosește la Berlin pentru a căuta actori pentru următorul lui film. Contele Treuber, pe care l-am cunoscut la Sasha și care este consilierul lui Rossellini, mă introduce la el. Sala de așteptare a biroului de producție este arhiplină cu actori, toți sînt nebuni după un rol în filmul lui Rossellini.

Rossellini, în camera vecină, îi dă telefoane Annei Magnani, la Roma, și după cîte se pare a uitat cu totul, sau nici măcar nu știe că-l așteptăm acolo. După patru ore simt că-mi ajunge și încep să răcnesc:

— Ce-și închipuie crăpelnița asta de spaghetti !

Rossellini deschide dintr-o smucitură ușa, mă vede izbind cu pumnul în masă, rîde și-l întreabă pe Treuberg:

« Chi è quello? Mi interessa. Fategli un provino. »

După probe urmează să plec imediat împreună cu ei în Italia. Dar teatrul din Kaiserallee nu-mi dă drumul.

Jucăm *Mașina de scris* pentru a 160-a oară. Ziarele trâncănesc fără încetare despre mine. Dar reacția publicului este mai importantă pentru mine decît toată vorbăria din jurnale. (. . .)

Voi face din el cel mai mare actor al secolului XX

Jürgen Fehling, cel mai genial dintre regizorii de teatru în viață, mă cheamă la el. Vorbesc cu el timp de șapte ceasuri.

S-a făcut ora șase seara. Personalul de scenă a sosit deja la Teatrul Hebbel, pentru a pregăti spectacolul de seară. Fehling îi spune unei tinere plasatoare să meargă cu mine pe scenă pentru ca să pot juca împreună cu ea scena morții din Romeo și Julieta.

— Îți ții botul, îi spune el fetei nedumerite. Orice ar face Kinski cu tine, rămîi nemișcată ca o bucată de lemn, să nu iasă un sunet din tine. Nu vreau să aud decît vocea lui.

Este ora șapte. Trebuie să întrerupem. După răcnetul lui Franz Moor din *Hoții*, Fehling îmi strigă:

— Stop ! Cruță-ți vocea !

Asta după șapte ore !

Dar omul ăsta este insațiabil. Mergem împreună la garderobă și trebuie să-i citesc din cartea de telefon. Citesc și citesc și-l fac pe rînd să rîdă și să plîngă.

Scanned with OKEN Scanner

Fehling a pus ghearele pe mine. Săptămîni în şir, zi şi noapte, merg cu el împreună, mă uit la probele lui, mîncăm împreună. Vorbeşte şi vorbeşte iar eu mă uit fascinat la buzele lui. Bărbatul acesta este atît de grijuliu cu mine, cum nici propriul meu tată n-ar fi putut să fie. Dumnezeu să-i pedepsească pe porcii aceia cu boturile mari, care l-au izgonit din Berlin pe acest geniu, zvîrlind cu pietre în el.

După senzaţionalul lui succes cu *Muştele* lui Sartre, Fehling ajunge la mare putere. Urmează să devină intendent la Teatrul Hebbel.

— Cînd voi fi intendent, voi economisi din toate părţile, la culise, la costume, la toată putoarea asta de funcţionărime nenorocită şi tot restul, se agită el la o masă la care stăm împreună într-o cîrciumă. Doar într-un singur punct nu voi face nici un fel de economie, la banii pe care-i datorez actorilor mei. Ei trebuie să aibă totul, tot ce au nevoie, totul ! Atunci le voi putea cere şi eu totul, iar ei vor avea forţa să-mi dea totul.

Otto G. vrea să pună în scenă *Strigoii* de Ibsen. Cu mine în rolul lui Oswald. Semnez contractul, capăt 150 de mărci pe seară, şi o mie de mărci aconto. De bucurie îi azvîrl în pălărie unui cerşetor, pe stradă, o foaie de o sută de mărci. Se uită după mine cu gura căscată.

Cînd îi spun lui Fehling ce am de gînd, îmi zice:

— N-ai voie încă să-l joci pe Oswald. Asta va fi pentru tine do-ul de sus, acuta cea mai formidabilă. Trebuie neapărat să anulezi contractul ! Eu, Fehling, te voi apăra în faţa tribunalului scenic; nu uita niciodată: bunul Dumnezeu şi-a pus ceva în gînd cu tine ! Şi eu voi scoate acel lucru din tine ! Dacă-l joci pe Oswald, atunci numai sub regia mea. Niciodată cu un altul. Mai ales cu Gründgens n-ai voie să lucrezi niciodată. Ăla nu te-ar pricepe în vecii vecilor. Oricum nu pricepe ce-i aia teatru. Crede că nu există simţăminte, pentru că el însuşi nu are nici unul. Dacă ai nevoie de bani, spune-mi. Îţi dau eu bani.

— Nu, domnule Fehling, vă mulţumesc. Mai am încă destul.

— Bine. Spune-mi tot ce ai nevoie. Voi fi mereu alături de tine. Te voi apăra.

Sînt atît de fericit de întîlnirea noastră şi atît de încrezător în cuvintele lui, încît mă duc la G. şi-i repet totul cuvînt cu cuvînt. Îi mai spun că anulez contractul. Otto e foarte trist. Dar îl respectă mult prea mult pe Fehling şi nu se încumetă să-l contrazică. Îmi spune doar:

— Atunci nu voi pune în scenă *Strigoii*.

n dimineaţa următoare Otto îmi spune că va mai face încă o încercare. Vrea să meargă împreună cu mine la Fehling şi-l va ruga să-mi dea voie să joc. Plecăm într-acolo.

Fehling mă roagă să aştept în camera alăturată, în vreme ce vorbeşte cu Otto. E foarte drăguţ cu el. Dar este şi plin de cruzime, căci îi explică lui Otto că n-are voie să se mai atingă de mine.

— Nu puteţi decît să-l stricaţi, îi spune. Eu însă voi face din el cel mai mare actor al secolului XX !

Mă duc la G. şi îi spun că vreau să-l joc pe Oswald, căci am nevoie de bani.

Doamna Alvin este jucată de Maria Schanda. Între mine şi Maria se stabileşte de la bun început o legătură atît de înfricoşător de puternică, încît nici nu ştiu ce să fac în orele dintre repetiţii, atunci cînd sînt fără ea. Mă închin în faţa ei şi o iubesc. Şi ea mă iubeşte şi crede cu toată tăria în mine.

Repetiţiile la *Strigoii* sînt atît de frumoase încît mă întristez atunci cînd încep spectacolele. După repetiţia generală a scenei de nebunie a lui Oswald, Maria mă ţine multă vreme în braţe deoarece îi e teamă că aş putea să înnebunesc de-a binelea.

Scanned with OKEN Scanner

Rîd și o liniștesc, căci știu că sînt suficient de puternic pentru a rezista și celor mai mari zguduiri.

Îi povestesc despre copilărie, iar ea despre viața ei care mă fascinează.

Înaintea premierei Otto îmi dă niște cocaină, pentru că sînt atît de emoționat încît am ajuns să răgușesc. Din această pricină nasul și sinusul îmi sînt afectate și mi-e teamă că nici nu voi putea vorbi în timpul spectacolului. Trag pe nas praful alb și căile mele respiratorii se liberează ca prin farmec.

Dar cocaina îmi usucă interiorul nasului, limba nu mai ascultă de voința mea, se îngreunează, în timp ce eu mă simt atît de puternic la trup încît aș putea smulge copacii din rădăcini.

Totul merge bine la premieră. Spectatorii țipă atît de puternic la scena finală cu Maria iar eu văd cum țîșnesc lacrimile oamenilor din primele rînduri.

Maria și cu mine sîntem cu desăvîrșire sfîrșiți. După spectacol ne plimbăm îndelung pe străzi și ne luăm rămas bun abia cînd se crapă de ziuă.

Otto n-ar fi trebuit să-mi dea cocaina. Mi-a mai adăugat un pliculeț de o jumătate de gram.

După ce am consumat și jumătatea asta de gram încep să întreb pretutindeni cine vinde cocaină. Pericolul cu astfel de droguri tari constă în aceea că niciodată nu-ți dai seama la timpul potrivit cînd trebuie să te oprești.

În fiece clipă poate fi prea tîrziu. Nu izbutești să mai scapi apoi niciodată și pînă la urmă ajungi să crăpi dintr-o doză prea mare, ori din mania persecuției, te sinucizi cu gaz sau în vreun alt fel. Unii ajung chiar să ucidă pentru a-și procura pulberea.

Reușesc să scap de ea. Am mai cumpărat un gram cu banii încasați pe o săptămînă și am prizat conținutul plicului în cursul unei săptămîni. Dintr-odată îmi dau seama că nu mai am nici un fel de poftă de mîncare, că n-am mai mîncat de zile în șir și că în loc de asta am lins ultimele grăunțe din hîrtia în care înfășurasem cocaina.

Am comandat de mîncare la un restaurant. Cînd chelnerul îmi aduce nota, în fața mea farfuriile se mai află încă neatinse. Împinsesem la o parte supa, felul principal și crema caramel, nu făcusem altceva decît să fumez țigară de la țigară. Felul în care se uită chelnerul la mine și propria mea mutră la care mă uit în oglinda de la toaletă mă alarmează.

În afară de asta nu pot suporta ca limba să nu mi se mai supună voinței.

În fiecare zi *Strigoii*. Chiar pe căldura cea mai mare. Chiar și sîmbăta după amiaza și duminică dimineața ca matineu. Și în cursul următoarelor spectacole spectatorii se ridică țipînd din fotolii. O femeie leșină și e scoasă afară din sală. O alta naște înainte de vreme. (. . .)

Iat-o pe Elsa: se oprește în mijlocul străzii tocmai cînd eu dau să urc într-un tramvai și-mi zîmbește cu toți dinții ei albi ca zăpada. Simt cum zîmbetul ei îmi furnică pîntecul. Sar din tramvai, îl las să plece. Nici nu știu cum o cheamă, n-am văzut-o în viața mea, acum abia pentru prima oară. Are o față brună, păr lung, negru, ochi lucind metalic, o gură mică și mîini delicate, senzuale.

Toate rudele ei au posturi înalte în Biserica catolică. Un unchi este «mîna dreaptă» a Papei Pius al XII-lea, la Roma.

De îndată ce rubedeniile astea află cu cine-și pierde vremea Elsa, mieluțelul este expulzat din turmă de parcă ar fi făcut ciumă bubonică și nu mai capătă nici un fel de ajutor. Pînă acum avusese o relație cu șeful serviciilor secrete americane din München, care încă se mai ține după ea. A sosit în mod special din SUA pentru a deratiza pădurea bavareză de naziști travestiți în tirolezi. În cursul interogatoriilor din casa lipită de vila Stuck le aplică tot soiul de torturi și dă ordinul să se smulgă unghiile celor interogați. I-a povestit toate astea Elsei din pură iubire. (. . .)

Scanned with OKEN Scanner

Linda are burta mare, uneori îmi lipesc urechea de ea să aud dacă copilaşul mişcă. Deoarece nu izbutesc nimic la München, trebuie să mă reîntorc la Berlin. În aproximativ trei luni se va naşte copilul nostru care, dacă va fi fetiţă o voi numi ca pe micuţa fiică a beţivanului Marmeladov, care fuge după Raskolnikov, îl îmbrăţişează şi-l sărută.

Elsa îmi dăruieşte la despărţire o carte de Villon. O citesc în autobuz în timpul călătoriei spre Berlin.

Cînd se crapă de ziuă şi văd înaintea mea turnul radiodifuziunii din Berlin, ştiu:

Villon sînt eu

Recit pentru întîia oară din baladele lui François Villon în *Café Melodie* de pe Kudamm. Studenţii de la facultatea de Arte Plastice scriu cu cretă colorată cu litere uriaşe de-a lungul întregii autostrăzi a Kurfürstendamm-ului: KINSKI RECITĂ VILLON. Intrarea este liberă. Voi colecta bani cu şapca.

Café Melodie e arhiplin, oamenii se calcă unii pe alţii pe picioare. Spectatorii care nu mai au cum intra sparg geamul cafenelei, atît de tare s-au împins în el pentru

a putea să-şi arunce o privire înăuntru. Cînd se amestecă un copoi, îl iau la bătaie.

Stau desculţ pe o masă, într-un pulovăr rupt şi cu şapca pe cap, şapca în care voi strînge banii după spectacol.

Sasha îmi zvîrle o hîrtie de o sută de mărci în şapcă, alţii de la o marcă la douăzeci de mărci, studenţii săraci un bănuţ ori doi, unul dintre ei îmi dă ultimul lui gologan. În mai puţin de un sfert de oră am încasat peste trei sute de mărci (. . .)

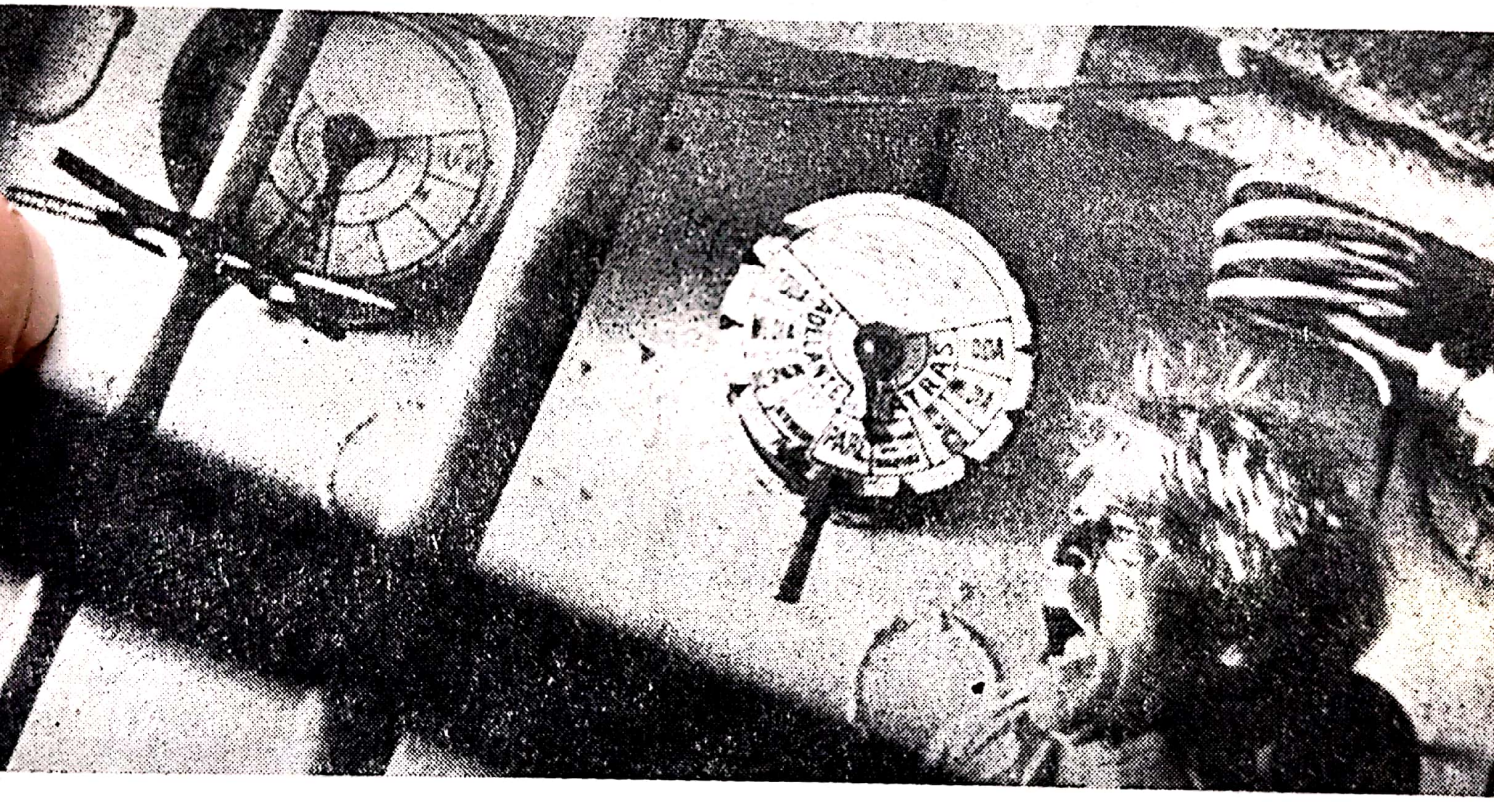
Hertha, care joacă cu mine în *La douăzeci de ani*, este din Viena. Vorbim despre oraşul ei şi ea mă învaţă cîntecele care se cîntă toamna cînd se face vinul, deoarece sînt foarte hotărît să cînt la *Wiener Grinzing* astfel de cîntece, în acompaniament

Scanned with OKEN Scanner

de țiteră. Lecțiile durează din păcate doar atît pînă ce întrezăresc o bucată goală din trupul ei, apoi s-a terminat cu cîntecele. În patul ei din Maineckestrasse uităm odată că avem spectacol seara.

În timpul unui spectacol se întîmplă ceva ce mă va preocupa întotdeauna de acum înainte. Sînt singur pe scenă și nu trebuie decît să mă plimb încolo și-ncoace, gînditor, fără să rostesc o vorbă. Dintr-odată mă aflu în fața rampei, ieșind din tabloul scenografic, și-mi ațintesc ochii asupra spectatorilor în sala arhiplină și perfect întunecoasă. Nu caut spectatorii cu privirea, încerc doar să recunosc, să deslușesc dincolo de orice poate deslușî un ochi omenesc. Nu știu ce vreau să deslușesc, în orice caz este un lucru mai însemnat decît faptul că mă aflu aici pe scenă. Cred că este viitorul meu pe care-l întrevăd și care nu mai are nimic de-a face cu teatrul ori cu actoria. Sînt atît de absent încît uit cu desăvîrșire o bună bucată de timp unde mă aflu. Liniștea înfricoșătoare din rîndurile spectatorilor mă readuce la realitate.

Mi se spune după aceea că din pricina mea spectacolul a întîrziat cu zece minute. Îmi cer scuze.



Waleska Gert deschide *Hexenküche* (Bucătăria Vrăjitoarelor). Este un cabaret în care ea se poate desfășura în voie cu toate năzbîtiile ei excentrice. Urmează să mă produc aici cu seri Villon. Primesc 250 de mărci pe seară. Seară înseamnă de fapt noaptea, căci spectacolul meu de la Teatrul Hebbel nu se termină înainte de ora zece. Așadar pot să apar aici cel mai devreme la 11 fără un sfert.

Astăzi am primul spectacol de noapte la Waleska. După spectacolul din Teatrul Hebbel nu mai am chef de nimic și mă îmbăt. La 20 de minute după ce bate ceasul unu noaptea, mai ajung încă la *Hexenküche*. Spectacolul a fost anunțat în toate ziarele și cîrciuma este plină ochi și un fum să-l tai cu cuțitul. Pînă la unu și jumate

Scanned with OKEN Scanner

mai beau o cafea. Apoi intru în scenă. Dimineața la ora cinci Waleska încearcă să-mi explice că nu mă pot aștepta la suma întreagă pentru prima noapte, pentru că jumătate din public era format din reporteri de la diverse ziare care nu numai că nu plătesc nimic, dar se mai și îmbată și crapă pe gratis. Drept care încep să mă desfășor ca un vandal în întreg localul și distrug tot ce-mi iese în cale. (. . .)

Fiica mea se naște la clinica din Schlüterstrasse, sînt atît de fericit că împrăștii vestea printre toate tîrfele din cartier care fac trotuarul în apropierea clinicii și care mă cunosc toate. Cînd aud că mă duc la clinică pentru a-mi vedea pentru întîia oară fiica, îmi dăruiesc flori pentru Linda.

Cînd fetița mea deschide pentru întîia oară ochii, se uită cu furie prin jur. Nici nu vreau să mă mai deslipesc de ea. Nu vreau nici ca aceste blestemate de călugărițe să mi-o ia din nou din brațe. La urma urmei este o clinică particulară și plătesc o groază de bani pentru asta. Călugărițele se obrăznicesc. Le înjur. Maica superioară mă roagă să ies pentru o clipă afară din cameră. De îndată sînt luat în primire de doi sticleți. « Profanatori ai lui Isus ! » urlu din răsputeri. Linda m-a auzit, așa că își strînge lucrușoarele și plecăm împreună cu pruncul la atelierul meu.

Spectacolele de la Teatrul Hebbel se apropie de sfîrșit. Banii noștri la fel. Nu pot să mai plătesc ratele pentru mobilă și portărelul mi le ia pe toate. Pe podeaua goală Linda și cu mine trebuie să dormim încă o noapte. În ziua următoare o las să plece cu avionul, împreună cu copilul nostru, la familia ei din München.

La voix humaine

Sasha închiriază pentru mine teatrul din Kaiserallee. Contele Treuberg, prieten cu Cocteau, i-a adus lui Sasha o piesă a acestuia, *La voix humaine*. Eu urmează s-o joc. Totul constă într-un monolog, convorbirea pe care o duce o femeie la telefon; părăsită de iubitul ei, vorbește pentru ultima oară cu el. În final, se sugrumă cu șnurul de la telefon.

Citind textul nu mă mai gîndesc la nimic altceva decît cum aș putea s-o joc pe această femeie. Și de ce nu? La Shakespeare nici nu existau actrițe. Toate rolurile feminine, chiar și Julieta, erau jucate de bărbați. Mona Lisa era și ea bărbat. Și în afară de asta, ce mă interesează pe mine toate chestiile astea, o voi juca pe această femeie și cu asta basta !

Textul cuprinde douăzeci și patru de pagini dactilografiate. Îl învăț pe de rost în trei zile.

Alerg la Sasha și rostesc în fața lui monologul ce durează o oră. El șade pe podea în fața bibliotecii și mă ascultă. Povestea continuă toată noaptea. Vrea să audă monologul din nou și iarăși din nou. La ora șase în zori sosește mama lui, prințesa Nina K., în cămașă de noapte, și începe să-l certe în rusește pe Sasha pentru că a aflat între timp că a investit o groază de bani în teatru. Îl insultă cu cuvintele cele mai ordinare și de atîta zgîrcenie îi țișnesc și lacrimi din ochi, cu toate că este milionară iar Sasha își cîștigă singur banii. Creștetul ei unsuros îmi amintește de cămătăreasa din *Crimă și pedeapsă* și mi se pare că încep să-l înțeleg pe Raskolnikov. . .

După patru săptămîni de repetiții urmează să fie primul spectacol. Teatrul a vîndut locuri pe două luni înainte. Cu o zi înaintea premierei, spectacolul cu *La voix humaine*, cu mine în rolul femeii, este interzis de guvernul militar englez. Cîțiva bicisnici nenorociți din « cultură » și « artă » făcuseră intrigi pînă ce întreaga clică de magistrați convenise asupra faptului că treaba e un *scandal* și turnaseră povestea asta mai departe ofițerului de teatru francez. La rîndul lui acesta și-a deșer-

Scanned with OKEN Scanner

tat istorioara în fața ofițerului de teatru englez. Acela s-a înspăimîntat rău de tot pentru că habar n-avea de spectacolul ce urma să fie pus în scenă.

Ofițerii de teatru sînt tipi care și-au ratat existența, s-au îmbrăcat într-o uniformă și-și închipuie că pot să prescrie nemților ce e permis și ce nu în teatru. Păcatul cel mai mare consta însă pentru el în aceea că spectacolul nici măcar nu fusese anunțat, cu alte cuvinte că nu-i cerusem *lui* permisiunea ; ca atare s-a pus în mișcare cu tot ce-a putut pentru a împiedica spectacolul.

Mă duc la el și-i cer socoteală. La o adică, anunțarea spectacolului se poate face și acum și dacă-i nevoie se poate amîna și premiera. Este foarte *sorry* și se extrage șerpește din afacere : colegul său francez susține că Cocteau însuși a cerut ca spectacolul să fie interzis. E strigător la cer !

Sasha îi trimite o telegramă lui Cocteau la Paris, explicîndu-i toată tărășenia. Cocteau îi telegrafiază încă în aceeași zi :

je suis heureux que c'est kinski qui joue ce rôle je le congratule pour son courage, je ferai de mon mieux pour être présent à la première.

Iată dovada că golanii ăștia de la Berlin mint. Totuși guvernul militar englez nu suspendă interdicția. Timpul trece. (. . .)

Mă simt însfîrșit suficient de în puteri pentru a hotărî data premierei cu *La voix humaine*. Premiera are loc noaptea. Majoritatea spectatorilor vin în primul rînd din curiozitate, n-au văzut încă niciodată un bărbat jucînd într-un rol feminin.

— Veniserm doar ca să rîd de el, zice un cretin după reprezentație, suspinînd și acoperindu-și fața scăldată în lacrimi, după care dispare. Un alt tip i-a spus Velenei : « Dom'le, tipu nu se dă îndărăt de la nimic » ; în aceeași noapte, după ce reprezentația s-a terminat, o sună pe Velena la telefon :

— Retrag tot ce-am spus. Vă rog să-i spuneți că m-a făcut marț ! După zece zile *La voix humaine* este interzis definitiv. Un comandou de sticleți atacă teatrul în timpul reprezentării. Spectatorii sînt indignați și îi insultă pe sticleți, ăia însă nu părăsesc atelierul înainte de a se fi evaporat toată lumea.

Cocteau n-a izbutit să vină la premieră, în schimb sosește la premiera filmului său *Orphé*. Mă întîlnesc cu el la hotel și mă roagă să mai joc încă odată (pentru ultima oară !) *La voix humaine*, numai pentru el. Cînd am sfîrșit, mă sărută și-mi spune :

— Ton visage est jeune comme celui d'un enfant et ton regard est mûr dans un même temps. D'un moment à l'autre c'est le contraire. Je n'ai jamais rencontré un tel visage. (. . .)

Infernul adulților

Wittenau, faimos ospiciu al Berlinului. Autobuzul VW se oprește, e controlat și trece apoi de intrarea păzită de o mulțime de oameni. Încerc să mă dumiresc ce-i cu acest loc, privind printre crucile de la gard. Dar totul se întîmplă cu prea mare iuțeală. Nu pot să-mi dau seama decît că e vorba de un complex uriaș. Cîți așa-ziși nebuni mai există pe lumea asta ! Străzi asfaltate, blocuri, tot soiul de barăci de piatră mai mari sau mai mici, probabil spălătoriile, bucătăriile, depozitele de gunoaie și morgile. Totul este împrejmuit de ziduri înalte.

Autobuzul se oprește în fața recepției. Sîntem descărcați de-a dreptul în sala de așteptare.

Tipii mă desnoadă din cămașa de forță. Mă mișc și-mi masez imediat brațele și încheieturile de la mîini care au amorțit. Unul din slugoi mă împinge înapoi pe o bancă. Trebuie să aștept. Îndelung.

Scanned with OKEN Scanner

Hala e înaltă, goală, zidurile sînt lăcuite într-un soi de verde pînă la înălțimea unui stat de om, ca și camerele de gazare din America. Ochiurile oarbe ale ferestrelor au gratii. Pretutindeni numai gratii. Pretutindeni uși lipsite de clanțe. Mereu auzi zornăit de chei. Se-nchide. Se deschide, se-nchide, de fiecare dată de două trei patru ori una după alta.

Alți deținuți trec pe lîngă mine. Se observă că sînt de mai multă vreme aici. Își tîrșîie picioarele în urma slugoilor ca niște roboți. Se lasă împinși, îmbrînciți, dirijați. În toate există un soi de mecanism de parcă s-ar pregăti niște execuții. Personalul aleargă neîncetat încolo și-ncoace, fără o clipă de răgaz. Poartă halate murdare, mînecile sînt suflecate. Victimele sînt îmbrăcate într-un soi de haine de deținuți. Cămăși lungi și cenușii din bumbac și un soi de galenți în picioarele goale.

Apoi mai poți zări și noi veniți ca și mine. Unii sînt refractari, nu se lasă împinși sau trași, cu toate îmbrînciturile brutale, astfel încît trebuiesc transportați pe sus. Unii sînt însoțiți de către vreun membru al familiei ori de vreo altă persoană, care de regulă își ia rămas bun în toată graba și se evaporează. Majoritatea sînt singuri, în dreapta și-n stînga vezi numai slugoii. Unii sînt absenți. Alții plîng. O femeie țipă. Țipătul ei îți străpunge inima. Se aruncă pe pardoseală, lovește în jurul ei. Uși fără clanță se deschid, slugile o transportă, picioarele ei se tîrîie pe pardoseală. Se aud tot soiul de comenzi ca într-o cazarmă. Totul se petrece iute și fără poticneli.

De-aș avea ceva împotriva durerilor de cap ! (. . .)

Noaptea durerile sînt încă și mai aprige. Se întăresc la fiecare țipăt al unui tovarăș de suferință, la fiecare izbucnire, blestem, amenințare, la fiecare pumn pe care îl aplică vreun supraveghetor unuia dintre colegii mei, la fiecare lovitură surdă care-l nimerește pe acest Isus Hristos, cu fiecare căluș introdus în gură, cu fiecare tîrșîit de picioare al vreunuia pe care îl tîrăsc de-a lungul halei, cu fiecare plîns, jelanie, rugă, urinat la WC-urile care se află în mijlocul halei.

Mă rog lui Dumnezeu, da, mă rog lui Dumnezeu să facă ca durerile mele să devină și mai puternice, din ce în ce mai puternice ! Atunci vom vedea dacă capul meu se va sfărîma. Astfel trebuie că s-a rugat Isus la Ghetsimani : « Doamne Dumnezeule, dacă vrei să pot suporta toate astea, atunci dă-mi putere. »

Și mi se dă putere. Nu înnebunesc. Astăzi voi înghiți pentru prima oară ceva din hrana porcească care ni se dă, căci mi-e foame.

Încep să cred că am trecut de ce-i mai rău, dar lucrurile nu stau chiar așa. Cînd mă apropii de una din ferestrele cu gratii pentru a vedea un petec de cer, sînt rechemat de un supraveghetor. Mă întorc încet și plîng. Un deținut de lîngă mine, cu un singur picior, îmi șoptește :

— N-ai voie să plîngi. Dacă plîngi, nu te-ai însănătoșit. (. . .)

Afară

Sînt ferm convins că am izbutit să depășesc infernul adulților, am strîns puteri și trupește — și deodată o viespe ajunge să mă irite pînă la sînge cu bîzîitul ei în dreptul ferestrei, în timp ce eu stau la masă și încerc să scriu o scrisoare. Deschid fereastra dar ea nu zboară afară. Pentru o vreme se potolește. Apoi începe din nou să zumzăie și să se izbească cu căpățîna de geam. Suprasensibilitatea mea din clipa asta mă face să-mi pară că bîzîitul ei este de-a dreptul enorm, astfel încît ajung să-mi astup urechile. Povestea durează mai multe ore. De cîte ori îmi iau pumnii din dreptul urechilor viespea se pornește din nou, de parcă m-ar prinde și abia ar aștepta momentul ăsta. Arunc după ea cu diverse lucruri dar n-o nimeresc. Se ascunde. De îndată ce mă așez iarăși la masă crezînd că am ucis-o ori că în-sfîrșit a zburat, tortura începe din nou. Îmi apăs mîinile pe urechi pînă ce încep

Scanned with OKEN Scanner

să cred că viespea s-a săturat să mă tot chinuie. Îmi iau mîinile din dreptul urechilor și iarăși pornește totul de la început. Mai rămîn o vreme așezat, cu urechile neastupate, urmărind din coada ochiului zborul viespei și prefăcîndu-mă că scriu. Apoi smulg fața de masă dintr-o smucitură, cu cerneală și tot ce se află pe ea, și izbesc în viespe cu fața de masă. Am trîntit-o la podea. E doar amețită. O sugrum cu un firișor de lînă și o ard deasupra flamei de la aragaz.

În timp ce trupușorul ei carbonizat sfîrîie iar ea devine încet-încet incandescentă, îmi dau seama dintr-odată că nu-i cu nimic de vină pentru ceea ce au făcut ăia din mine la Birkenau și mă podidește rușinea că a trebuit să plătească pentru toate astea. (. . .)

Oamenii îmi adresează în scrisori o sumedenie de întrebări. Unii îmi cer sfaturi. Tocmai mie ! Eu însumi am nevoe de un sfat. Răspund însă fiecărei scrisori, fiecărei întrebări. Am acuma timp, nu voi accepta pentru o vreme nici un contract pînă ce nu voi izbuti să merg din nou printre oameni.

Un băiat care vrea să devină actor mă întreabă într-o scrisoare ce trebuie să facă ca să ajungă ca mine. Îi scriu : Rugați-vă lui Dumnezeu să vă ferească să ajungeți ca mine !

— Cine și-a permis să mi-l ascundă atîția ani în șir ! spune Fritz Kortner după prima noastră întîlnire. E singurul actor din lume care mă cutremură doar cînd îl privesc ! Nu există în lumea întreagă un alt Carlos pentru mine.

Kortner vrea să-l joc pe Carlos. El însuși îl va juca pe Filip al II-lea.

Exclamația lui Kortner reprezintă un adevărat triumf pentru mine. Cu patru ani în urmă s-a rîs de mine la teatrul din Schlosspark, atunci cînd am spus că într-o bună zi îl voi juca pe Carlos.

Kortner și cu mine sîntem singuri. Nu facem repetiții. Discutăm doar. Îmi povestește ideile pe care le are asupra piesei.

— Din cînd în cînd trebuie să-l plesnești pe Schiller peste bot, spune el. Asta la el vrea să însemne că textul trebuie scurtat și pe alocuri modificat, pentru a-l putea adapta situației de astăzi și pentru a fi inteligibil pentru toată lumea. Are întradevăr idei.

— Marea scenă dintre Filip și Carlos trebuie jucată fără umbră de patos. Nu faci altceva decît să îngenunchezi, întinzi mîna și spui : « Împăcare, tată! », și atunci eu te plesnesc peste vîrfurile degetelor de la mîna întinsă iar ție trebuie atunci să-ți țîșnească lacrimi din ochi. Hai, ia îngenunchează.

Îngenunchez, întind mîna deschisă și rostesc « Împăcare, tată ». Kortner mă plesnește atît de ordinar peste degete, sînt atît de rănit interior, încît într-adevăr îmi țîșnesc lacrimile.

— Cu scena asta vei cuceri sala, îmi mai spune. Apoi ne despărțim.

În cursul repetițiilor ajung să mă plictisesc curînd de isteria și nedreptatea lui Kortner. După o săptămînă părăsesc repetițiile.

Kortner este cu totul disperat de neașteptata întrerupere a relațiilor noastre, astfel încît exclamă :

— S-a dus întregul meu Carlos ! S-a dus întregul meu Carlos !

Totuși continuă munca de regie la *Don Carlos* și după plecarea mea. Îi scriu lui Kortner o scrisoare în care-i explic de ce am plecat (. . .)

Idiotul

Tatiana Gzovski, coregrafa rusă de la *Deutsche Oper*, mă cheamă la Berlin pentru Festivalul internațional de teatru. Tatiana pune în scenă și coregrafiază *Idiotul* lui Dostoievski. Urmează să joc rolul lui Mîșkin. Toată povestea reprezintă o combinație

Scanned with OKEN Scanner

de pantomimă, balet clasic și teatru. Prim balerinele, dansatorii și corpul de balet dansează în stil clasic, eu mă adaptez lor prin mers, ținută și mișcări, printr-o pantomimă, și rostesc un lung monolog.

Repetițiile încep abia peste trei luni. Tatiana îmi trimite contractul și mă roagă să las să-mi crească părul și barba, pentru a nu trebui să port perucă ori să-mi mînjesc întreaga față cu Mastix.

Perioada părului meu lung devine un adevărat martiriu, căci lumea de pe stradă nu-i obișnuită să vadă în afară de popi ortodocși un bărbat cu păr lung. Pretutindeni sînt îmbrîncit și insultat și nu mai cutez să ies pe stradă decît la căderea întunericului. Nu pentru că m-aș teme, dar este pur și simplu insuportabil. La Gara Centrală din München oamenii scuipă în direcția mea. Alții dau cu pietre în mine. Ne batem reciproc pînă la sînge.

Linda și cu mine divorțăm. Sîntem amîndoi triști că trebuie să ne despărțim dar ea știe prea bine că nu voi putea niciodată să duc o viață ordonată și că de aceea este mai bine să ne eliberăm unul de celălalt. Ea însăși îmi propune divorțul cu toate că mă iubește atît de tare încît ar renunța la orice de dragul acestei iubiri. (. . .)

Idiotul ajunge să aibă un succes gigantic și sîntem invitați la Festivalul de la Veneția. (. . .)

La Veneția trupa noastră locuiește la Lido într-o mică pensiune aparținînd nepotului Eleonorei Duse. Ne dă totul pe gratis. Italienii sînt atît de primitori, atît de calzi, de plini de iubire spontană încît mă simt ca un emigrant reîntors în patrie. În afară de asta ei sînt firește, ca toți sudicii, îmboldiți de o curiozitate insațiabilă. Oriunde apărem, prim balerina și cu mine, în Piazza San Marco, pe Canale Grande, ba chiar și atunci cînd mă aflu alături de ea într-o gondolă care se strecoară prin canalele cele mai lăturalnice, se formează de îndată buluc de oameni. Vorbesc cu toții, gesticulează, strigă, rîd, se înghesuie în noi, ne pipăie ca pe niște plante rare și exotice și vor să ne explice prin toate mijloacele că ne iubesc și că sîntem bineveniți la ei.

Spectacolul are loc la *Teatro Fenice*. Toți de aici, de la garderobieră și pînă la lucrătorii de pe scenă și mașiniști, sînt de o iubire spontană și plină de farmec, dar din pricină că am sosit abia în ultimul moment și nici unul dintre noi nu știe italienește, lucrătorii nu pricep schimbarea complicată și permanentă a culiselor care trebuie dirijate din podul înalt de peste 20 de metri al acestei scene imense, pe tot parcursul spectacolului. Tatiana încearcă să se înțeleagă cu ei în spaniolă, dar de aici nu ies decît o serie de neînțelegeri periculoase care sînt cît pe-aci să mă coste viața.

În seara spectacolului la care trebuie aproape să răcnesc pentru că *Teatro Fenice* este de fapt o operă care cuprinde peste 3000 de spectatori, unul din lucrători desprinde prea devreme o culisă, și o bară grea de fier cîntărind mai multe chintale, de care culisa respectivă era prinsă, mi se prăbușește în spate. Cad la podea pentru o clipă și mă încovoi de durere pe scenă. Mă scol apoi și continui spectacolul.

După ce-a căzut cortina, la sfîrșitul spectacolului, trei mii de italieni aplaudă și răcnesc mai mult de un ceas, cu toate că n-au priceput nici un singur cuvînt din monologul meu. Lucrătorii de pe scenă mă îmbrățișează și mă sărută, izbucnind în lacrimi fără nici o sfială.

În dimineața următoare oamenii ne dau pe stradă flori, ba chiar și copiii mici. Te îmbrățișez, minunată țară, Italia ! (. . .)

Scanned with OKEN Scanner

SHIP UNDER GOD

(. . .) Mă reîntorc la Noul Testament, îl prelucrez din nou și plănuiesc un turneu în întreaga lume. Cum se termină toate astea, am povestit la începutul acestei cărți. Este așa după cum spune Rimbaud:

Veacuri în șir nu s-a schimbat,
E omul ros de păcate, dar ce-i pasă!
Abia cînd groapa strîmtă îl cuprinde
Și viermii-l rod, se simte acasă!

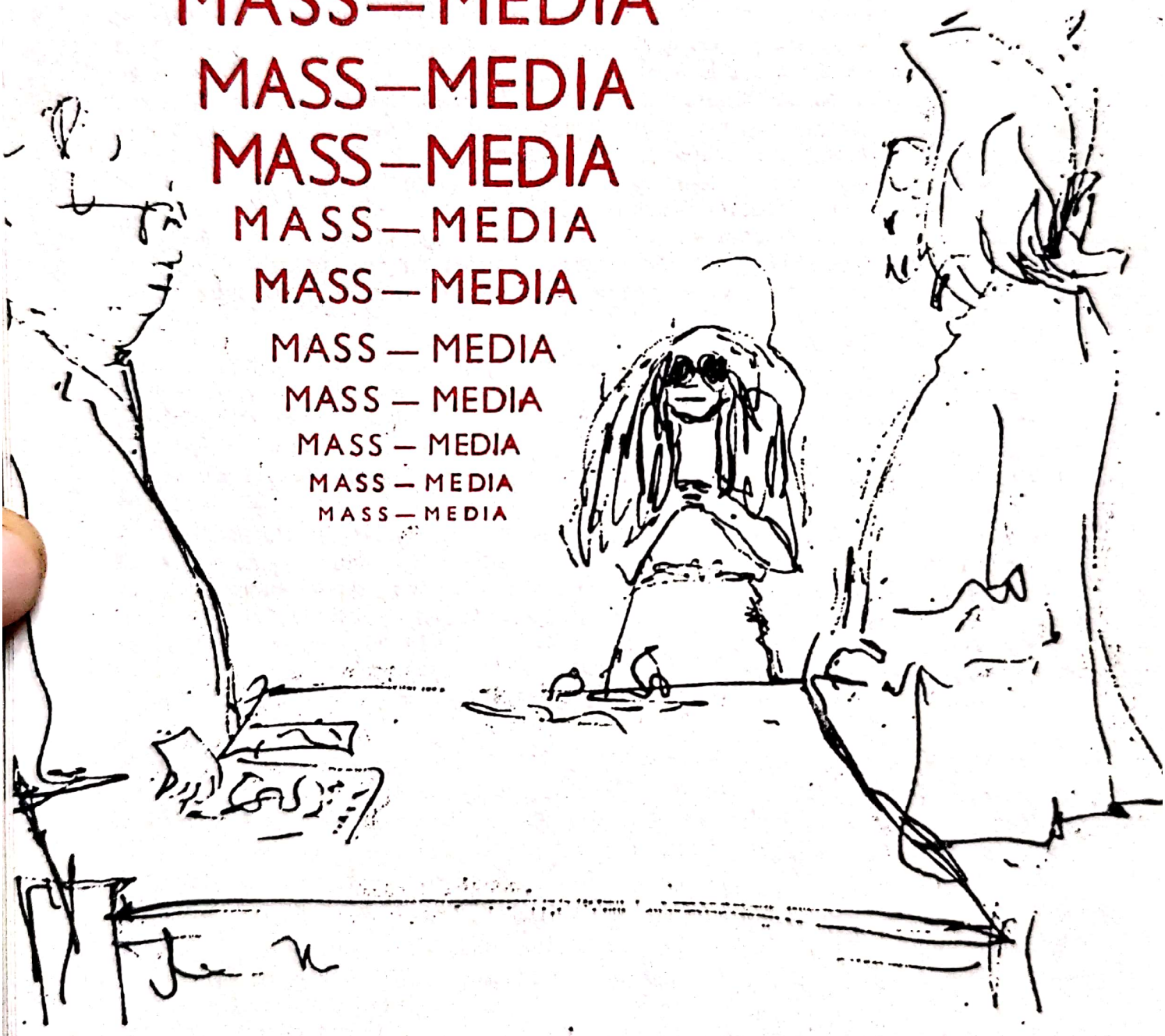
Vreau să merg pe mare, nu să fiu bătut în cuie pe cruce. Vreau să fiu liber! Liber! Liber! pentru prima oară în viață și pentru restul vieții mele care îmi devine din ce în ce mai prețioasă de cînd am întîlnit-o pe Minhoi.

Minhoi și cu mine zburăm în Peru pentru filmările la *Aguirre, mînia lui Dumnezeu*. În cele două luni de junglă a Amazoanelor, care nu poate fi descrisă după cum nu poți descrie Ama Dablam din Himalaya ori un val înalt de 30 de metri la Cap Horn, pentru că Dumnezeu nu poate fi cuprins în cuvinte, stau culcat treaz toate nopțile, ciulesc urechea la natura de necuprins în timp ce pluta noastră este ancorată cu liane. Am aici sentimentul că Dumnezeu însuși îmi vorbește. El îmi spune: «Ți-am dăruit viața și te-am ferit de atîtea ori de la moarte pentru ca să pricepi ceva din mine. Clădește-ți acum propria ta Arcă!»

Minhoi și cu mine mai zburăm odată în jurul întregului pămînt. În Bretania, unde fluxul năpădește în timpul furtunii întregul Point du Raz iar vîntul șuieră cu peste 100 de kilometri pe oră, acolo îmi voi construi corabia. O voi numi: SHIP UNDER GOD.

Scanned with OKEN Scanner

MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA
MASS—MEDIA



Ceremonia propriei căsătorii — desen de John Lennon

Scanned with OKEN Scanner

RUPTURĂ ȘI CONTINUITATE ÎN RELAȚIA TEXT-POEZIE

RADU R. ȘERBAN

Trubadurii evului 20

Comunicabilitatea, trăsătură originară a artei (căci arta s-a născut ca liant ideal al conștiințelor, ca luare în posesie a insesizabilului, ce este apoi împărtășit semenilor) revine azi cu mai multă pregnanță în atenția publicului, creatorilor, criticilor.

Adevărul comunicabilității a fost de multe ori și de mulți negat, atitudinile anti-populare avînd de cele mai multe ori ca temei înstrăinarea reală a artei culte față de publicul larg, tendințele de separare sau chiar de opoziție manifestate de artiști față de gustul comun, credința într-un dialog al artei cu sine însăși, ca sistem ce se auto-crează și se auto-comentează.

În rîndurile ce urmează vom încerca să definim un tip de manifestare culturală care poate fi considerat simptomatic pentru evoluția actuală a condiției artei și artistului, teren de testare în care schimbările de structură și atitudini apar cu mai multă claritate: este vorba de lirica « de spectacol », acea lirică prezentă prin sincretismul muzicii, versului și desfășurării scenice, care suspendă momentul de recluziune intelectuală al lecturii și transformă cititorul singuratic în membru al unei colectivități receptive. Această colectivitate, supusă unui singur medium, un medium concret, sonor și vizual (prin contrast cu cel abstract al literalității) este cel de al doilea agent al comunicării de care poetul s-a aflat multă vreme departe și pe care acum îl are din nou în față.

Aedul antichității greco-latine sau trubadurul Evului Mediu erau, evident, artiști « de scenă ». La serbări populare sau la curțile principilor, în mijlocul războinicilor ahei sau în fața doamnelor castelane, ei trebuiau să aibă în vedere exigențele publicului, iar aceste exigențe se exprimau direct, poetul neputînd pretinde, nici măcar față de el însuși, că « nu poate cunoaște » opinia publicului; celui lipsit de har speranțele îi erau suprimate pe loc și astfel nici creatorul, dar nici publicul nu aveau vreun alibi. O excelentă scenă din romanul « Asklepios » de Horia Stancu confruntă un aed « divagant » cu o ceată doritoare de povești palpitante; cînd nefericitul întîrzie în descrieri minuțioase și pasaje metaforizate i se răspunde prompt cu invective și lovituri. Lăsînd la o parte aspectul anecdotic vom reține, elocvent sugerat aici și confirmat de întreaga istorie a culturii eline, că spectacolul este gazda primordială a poeziei. Structura lui ternară (cînt, vers și mișcare scenică) s-a dez-

Scanned with OKEN Scanner

membrat odată cu moartea aezilor și trubadurilor dar pare a se reface din nou astăzi sub forma poeziei « spectaculare ». Credem că se poate încerca o descriere a condiției acesteia, ținînd seama de următoarele elemente ce considerăm că determină fenomenul : 1) spectacolul; 2) oralitatea și vizualitatea; 3) sincretismul și colaborarea. Se vor vădi semnificația precum și interferențele (chiar contopirea lor), căci tripartiția este stabilită doar provizoriu pentru necesitățile demonstrației.

Spectacolul. Se știe că la greci arta avea statutul de componentă existențială, participînd la viața colectivității în chip efectiv, menținînd echilibrele morale, religioase, comentînd evenimente. Arta oferea prilejuri de reconfirmare a unității *polis*-ului, a unității timpului danaic și a speței eline, prin identitatea de esență a trecutului și prezentului. Artistul era cetățean cu drepturi și îndatoriri : în primul rînd cu dreptul de a fi ascultat, dar și cu îndatorirea de a asculta glasul comunității. De fapt, omogenitatea conștiinței estetice a grecilor făcea ca cerințele spirituale ale artistului să le reflecte sintetic pe cele ale cetății printr-un proces firesc, fără autocenzurare din partea acestuia, căci el *nu putea* gîndi în alt fel decît cetatea. Reciproca înstrăinare a artistului și a comunității nu poate apare decît atunci cînd arta însăși se separă spațial, temporal și social de existența zilnică, atunci cînd ea se retrage în muzee și biblioteci, desprinzîndu-se astfel de spațiul și timpul vieții cotidiene.

La greci, fenomenul artistic nu era moment ci permanență, nu fapt izolat ci omniprezență. Căci el apărea ca spectacol dăinuitor, în confruntarea directă cu o conștiință axiologică limpede și unitară. Templul și statuia erau elemente de peisaj citadin, iar reprezentațiile de cîntece, recitare și teatru erau, în numerose privințe, integrate vieții zilnice, așa cum erau însăși festivitățile pe care le însoțeau, în special dionisiile, manifestare rituală extremă a vitalității elene. La Atena, cel care ar fi propus deturnarea fondurilor pentru spectacole în scopul înarmării era pasibil de pedeapsa cu moartea, iar în fața pericolului macedonean, Demostene a trebuit să ceară cu prudență derogări de la această lege.

Legendele, cîntate în versuri, reaminteau forța și continuitatea rasei. Prin cuvînt sau marmuri erau glorificați zeii; și prin ei ideile, valorile pe care se sprijinea conștiința lumii elene. Cuvîntul rostit, îndeosebi, avea forță de spadă și unealtă, participînd la apărarea și consolidarea lumii grecești; la Maraton bătălia fusese cîștigată, dar ea trebuia confirmată prin cuvînt, iar pentru cuvintele victoriei celebrul alergător și-a dat viața. Aristofan nu ezita să facă din Socrate un personaj ridicol, în « Norii », prin rostirea scenică a frazelor sale caricaturizate, iar Socrate însuși socotea ideile înghețate dacă nu sînt susținute de schimbul de cuvinte; și tot pentru cuvintele sale a fost condamnat la moarte.

Puterea artei, puterea ei existențială, îndeosebi puterea sunetului ce se constituie un fapt artistic, vers și melodie, își află, probabil, transfigurarea cea mai înaltă în mitul orfic, după care lumea neînsufletită cît și cea animală se aflau sub puterea magică a lirei poetului.

O mențiune în plus merită aspectul concursului și premierii, ce caracteriza reprezentațiile poetice sau dramatice ocazionale și care poate fi identificat din nou azi, cînd liricul de scenă, cîntărețul, așteaptă cu înfrigurare opțiunile publicului, exprimate în topuri, în distincții la festivaluri etc.

A fi însăși conștiința colectivității era, deci, crezul oricărui artist; mai mult chiar, a fi însăși viața colectivității, căci între conștiința colectivă și cea individuală (a artistului) era un raport de reciprocă incluziune, gîndirea și expresia artistului cuprinzîndu-se în cea a cetății, pentru a o cuprinde la rîndul său și a o redărui ei însăși în cristalizări exemplare.

Scanned with OKEN Scanner

Lucrul este adevărat nu numai pentru civilizația greacă, dar și pentru civilizații mult mai rudimentare. Triburi de indieni «pueblo», de pildă, au obiceiul[1] de a da reprezentații cu ocazia semănatului, a culesului, a obținerii unei victorii, la care publicul participă activ, opinînd pe loc și calificînd spectacolul fără inhibiții. În timpul reprezentațiilor măscăriciul poate năvăli printre spectatori, iar ajutoarele lui aruncă săgeți minuscule în public, numindu-le « înțepături de albină ». În anumite perioade ale anului, măscăricii îmbrăcați în demoni dau buzna în case, speriind sau amuzînd pe locatari, obicei care ne evocă, desigur, și tradiții românești, legate în special de sărbătorile de iarnă. La aceste reprezentații muzica vocală și cea instrumentală au întotdeauna un rol însemnat.

Semnificația textului rostit este, așadar, mereu completată de gesturile și acțiunile actorului, de muzică și de dialogul dintre scenă și public (opoziția acestor entități putînd fi, după cum am văzut, neutralizată prin invazia «scenei » în «sală », prin cooptarea publicului ca realizator al spectacolului).

Spectacolul se dovedește a fi mediul de transformare a « textului » dramatic sau poetic în fapt de viață, printr-o liberă și directă participare la « înscenarea » unui moment din existența reală a colectivității. Azi, prin intermediul său, cîntărețul trăiește un sentiment a cărui bucurie bardul modern o pierduse de mult.

Oral, vizual și literalitate. Litera aduce cu ea o obișnuință a « citirii » universului, ca *serie* de semne. Înainte de era scrisului și chiar mai tîrziu, la grecii pre-platonicieni, lumea apărea mai mult ca realitate simultană și sieși semnificantă, decît ca succesiune de semne ale unei alterități. Transcendentul își vădea prezența în imanent, iar părțile nu aveau semnificație în afara întregului. Obiectul, în atari condiționări, este perceput ca întreg suficient atît sieși cît și subiectului cunoscător, după cum demonstrează McLuhan în « Galaxia Gutenberg », arătînd că pentru primitivi « Toate nivelele semnificației sînt simultane. Cînd li se pun băștinașilor întrebări freudiene despre simbolistica gîndurilor și visurilor, ei insistă asupra faptului că toate sensurile sînt cuprinse doar în ceea ce au rostit ».

Transpunerea grafică a gîndului, realizată în două trepte, prin scrierea manuală și prin tipar, este serializare de abstracții, mai exact de laturi abstrase din simultaneitatea obiectului gnoseologic. Ca urmare, ceea ce altă dată era fapt de viață, ceea ce participa la existență ca perpetuu spectacol, devine preocupare din ce în ce mai specializată și izolată, ajungîndu-se, în anumite condiții, pînă la crearea unui spațiu cultural în care cuvîntul scris este fetișizat.

Cînd renunță la rostirea directă, cînd nu mai depinde de magia sunetului și de locul și timpul rostirii, poetul suferă tentația de a crede că stăpînește spațiul și timpul concret, prin aceea că le poate « analiza » în abstracții literare. Astfel el cîștigă în ingeniozitate, iar posibilitățile de transformare a limbajului poetic pe care i le oferă acest loc al abstractului și concretului sînt mult mai numeroase (ca dovadă — proliferarea de curente, tendințe, grupări, în special în prima jumătate a secolului nostru). Dar, pe de altă parte, artistul suferă o diminuare a conștiinței continuității și unității spațio-temporale; el se înstrăinează de trecut și se învrăjbește cu prezentul, reprezentat printr-o majoritate ce nu întotdeauna împărtășește credința în aceste virtuți ale cuvîntului scris. Timpul apare discontinuu, iar spațiul (văzut mai puțin ca semn unitar, conținător al unei semnificații depline, și mai mult ca *șir* de semne) este fragmentat, sau mai bine zis fărîmat în bucăți al căror sens devine obscur, odată ce suzeranitatea întregului, care avea forța de a grăi prin sine, a fost abolită.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru culturile de tip oral relația este cu totul diferită. Spațiul e o dimensiune a universului, iar timpul o alta ; spațiul însuși are o singură « dimensiune » absolută — tridimensionalitatea — rezultată din perspectiva unui subiect ce se raportează flexibil la un centru de gravitație. Schimbarea poziției subiectului înseamnă reciproca înlocuire a dimensiunilor, iar în imensitatea timpului ele dispar cu desăvîrșire, cum pentru cosmonautul lăsat liber în afara navei, lungimea, adîncimea și înălțimea se confundă în nemărginirea cosmică. În pictura unor popoare vechi se vădește, pe de o parte, o foarte bună intuire a acestei relativități dimensionale și a unității universului și, pe de altă parte, a importanței timpului în dimensionare. În desenele aztece, de pildă, aflăm de multe ori reprezentată, prin imagini alăturate, o întreagă istorie legendară, într-un singur cadru ce ignoră legile perspectivei. Ceea ce apare ca înlănțuire spațială, este, de fapt, aici, succesiune temporală. Astfel timpul crează spațiul, fenomen radical diferit de cel al artei pe care o aducea « conquista », artă în care spațiul se întemeiază în sine și își « conține » timpul, posedîndu-l și împietrindu-l prin precizia conturului și a detaliului, prin perspectivă, ce accentuează senzația de dominație a spațiului și de instantaneu (sustras fluxului temporal continuu), de regim al cantităților discrete.

Aceste fenomene din pictură sînt, cum arăta și McLuhan, un reflex al opoziției oralitate-literalitate ; limba este ea însăși un mod de a reda simultaneitatea prin succesiune, dar sub aspectul spectacolului, al oralității, această trăsătură se estompează, datorită fluenței și a spațiului aural, concret, ce se crează, cît și prin « hic-et-nunc »-ul audiției. Tiparul va aduce în prim plan structura secvențională a limbajului și repetabilitatea. El va consolida obișnuința gîndirii abstracte, dar va submina pe cea a trăirii în concret. Astfel, Pascal, ca reprezentant al unei culturi literare considera că orice « divertisment »[2] constituie un dușman al existenței « adevărate », centrate pe meditație. Modul ideal de existență este repaosul : « Omul ar fi cu atît mai fericit cu cît ar fi mai puțin preocupat, asemeni sfinților și dumnezeirii însăși »[3]. Asemeni sfinților, desigur, căci printre oameni o astfel de ființă nu-și poate afla locul, de vreme ce « divertismentele » pascaliene reprezintă, practic, întreaga viață socială. Și, paradoxal, în cazul marelui gînditor, literalizarea aproape că s-a înlăturat pe sine, tocmai din pricina finalității concrete a scrisului, aceasta constînd totuși în comunicare, oricît ar diferi natura comunicării orale de cea literară. Pascal, căpătînd dispreț față de expresia de orice fel, ce reprezenta un « divertisment », multă vreme nu a redactat nimic din ceea ce gîndea, iar cînd a făcut-o, a făcut-o doar pentru propria memorie.

Sincretismul și colaborarea. Aceste componente necesare ale spectacolului se află în strînsă interdependență, refăcînd o unitate străbună, ale cărei prelungiri în epoca modernă au fost resimțite de mulți artiști ca fenomene opresive, ca îngrădiri ale libertății de creație.

Astfel, urmele sincretismul primar al poeziei și muzicii au stîrnit acea reacție împotriva « muzicalității » poemului, care a dus la introducerea versului liber și, în cazul unor curente ca dadaismul, lettrismul etc., la anularea « oricărui » canon, astfel proclamîndu-se autonomia « absolută » a genului liric. (Un rol foarte important l-a jucat, desigur, și faptul însuși al literalității, după cum am arătat anterior).

Evident că prin spectacol componentele sincretice se condiționează reciproc, participînd la valoare, fie în mod nemijlocit, fie în sensul integrării într-un spațiu cultural larg, caracterizat prin confruntări permanente. Pe de altă parte, astăzi, artistul nu poate evita colaborarea ; această realitate o resimt în modul cel mai direct compozitorul, regizorul, poetul « de scenă ».

Scanned with OKEN Scanner

Acesta din urmă realizează cel mai intens necesitatea colaborării, mai întîi prin asocierea publicului la realizarea spectacolului, fiindcă orice tentativă ezoterică ar însemna moartea lui socială. Apoi, el depinde direct de orchestre, de scenografie și regie, de tehnicieni.

Conștiința sincretismului necesar și a colaborării necesare caracterizează pe artistul lucid al epocii contemporane. O consecință paradoxală constă în aceea că adeseori un artist se simte obligat să « colaboreze » cu el însuși, respingînd specializarea extremă. Aceasta îi dă posibilitatea de a stăpîni mai bine verigile ce se constituie în colaborarea cu ceilalți. Astfel, un regizor ca Liviu Ciulei are viziunea spectacolului ca totalitate, ca rezultantă unică a jocului actoricesc, regiei, scenografiei, și faptul că a studiat arhitectura și face design scenografic, că ține nu numai să regizeze dar să și joace, este o dovadă a acestei conștiințe. Sincretismul și colaborarea sînt astăzi, cum am arătat, înseși modalitățile de realizare a artistului. Căci el, ca model ideal al omului, este o făptură plurală. Călinescu, într-un cunoscut eseu intitulat « Fatalitatea vocației », respingea cu hotărîre viziunea mitică după care artistul ar fi supus prin destin unei unice chemări ; iar teza sa este confirmată și de istoria contemporană a culturii, prin diversitatea preocupărilor omului de gîndire și expresie contemporan și prin participarea sa la o cultură comunitară.

Astăzi, liricii scenei se apropie de vechii aezi prin aceea că ei « au reintrat în cetate »: prin ei lirica tinde să fie recîștigată *și* ca spectacol, se reîntregește însuși spațiul empiric al existenței noastre, sărăcit, pînă la un punct, de abstracția literei, iar prin conexiunea inversă cu publicul, creația e supusă (și se supune) unei sancționări pozitive, permanente, conștiința artistică reprezentată de public și creator tinzînd să se reunifice.

Totodată, însă, trebuie avut în vedere că, pentru a supune lirica de scenă unei confruntări cu cea tradițională, trebuie luat în considerare gradul de viabilitate a părților întregului sincretic, în cazul nostru, a componentei poetice transcriptibile. În selecția ce urmează s-a avut în vedere, evident, tocmai acest aspect, iar dificultățile de alegere întîmpinate în urma cercetării unui bogat material s-au datorat frecventelor disparități valorice între melodie și text. Aceste neajunsuri se datorează, desigur, în primul rînd tinereții genului și în al doilea rînd unei tendințe, manifestate cîteodată, de a subordona versul melodiei, fapt explicabil prin tradiția *music-hall*-ului și prin formarea gustului publicului în funcție de legile acestuia.

Viitorul genului este greu de prevăzut, dar ceea ce rămîne aproape sigur este impunerea tot mai intensă a oralității și spectacularului, a spațiului sonor și scenic, nu neapărat în detrimentul literelor dar, în orice caz, în paralel cu acestea. Sînt celebre, de altfel, înregistrările de poezie, adevărate « cîntări » olimpiene ale versului, pe care le datorăm unui T. S. Eliot, unui Dylan Thomas, și se știe că și unele opere în proză au fost concepute pentru a fi înregistrate pe disc ori bandă magnetică, ele căpătînd, prin lectura autorului sau a unor actori, valențe ce ar scăpa textului tipărit.

Este, însă, indiscutabil că valoarea literară a creațiilor destinate scenei trebuie să încerce a concura tradiția literaturii clasice, căci negarea nu înseamnă anihilare. Cei patru lirici din creația cărora am ales cîteva texte se numără printre acei care știu că pornesc de la un sistem de valori constituit și intuiesc că funcția lor este de a reface o legătură străveche.

Desigur, acompaniamentul discret al lirei, al țiterei sau luth-ului, acompaniament care constituia odinioară mai mult un fundal și un sprijin pentru accentele prozodice, prin subliniere muzicală, nu se poate compara cu avalanșa sonoră din

Scanned with OKEN Scanner

spectacolele Beatles-ilor, dar își găsește un corespondent în chitara rece a lui Brassens ori Dylan. La Cohen, orchestrația este în general sofisticată, în schimb lentoarea spunerii, sonul adeseori elegiac și grija vădită de a cînta nu numai *sunetul*, ci și *cuvîntul*, de a « spune o poveste », îl apropie de vechii cîntăreți.

Cei patru reprezintă nu numai naturi, dar și ranguri diferite. Ierarhia noastră ar fi următoarea: Cohen, Brassens, Bob Dylan și apoi « The Beatles » — aceștia din urmă fiind reprezentați prin John Lennon și Paul McCartney. Cohen are avantajul de a fi intrat în « istoria literaturii », dar nu calitatea lui de scriitor ne interesează în primul rînd aici (de altfel, și ceilalți sînt publicați în volume), ci aceea de purtător al « cîntării » fundamentale, către comunitate. Brassens este și el un asemenea cîntăreț, dar în continuarea unei tradiții care pare a nu se fi despărțit niciodată de trubaduri, căci francezii, cînd au cîntat, au avut adeseori de spus o istorie tristă căreia bonomia galică i-a dăruit grația ironiei și promisiunea triumfului. Păstrînd proporțiile, numele lui Villon nu poate să nu ne vină în minte cînd ascultăm pe Brassens.

Dylan descinde, în primul rînd, din cîntăreții Vestului, dar în cîntecele lui se întîlnesc și ecouri ale baladelor sau poemelor de dragoste medievale engleze, cîteodată versurile reprezentînd chiar variante ușor identificabile ale unora din acestea, cum ar fi *Girl from the North Country* (« Fata de la Miază-Noapte »), variantă a vechiului cîntec *If you Go to Wittingham Fair* (« De vei merge la tîrgul din Wittingham »). Rolul chitarei este și la el acela pe care îl aveau instrumentele acompaniatoare la trubaduri și truveri, la britanicii « gleemen », sau pe care îl are instrumentul popular afro-american « banjo ». « Dylan nu este un maestru al tehnicii chitarei — scrie un prefațator al poemelor sale, Alexander Ross — el stîrnește doar sunetele fundamentale, pentru a-și acompania vocea ».

Sensibil diferită este, desigur, situația Beatles-ilor. Ei, în primul rînd, nu erau « cîntăreți singuratici », ci o formație concepută în spiritul « Show »-ului, ei preluau întreg arsenalul de mijloace al spectacolului de muzică ușoară, magia sunetului fiind factorul cu adevărat decisiv, motiv pentru care multe versuri ce, cîntate, ne-au delectat, ne dezamăgesc îndată ce le vedem tipărite. Principiul satisfacerii unor gusturi cît mai variate determină o diversitate care contrastează cu relativa monotonie de expresie și conținut a celorlalți cîntăreți discutați. Pe cînd cei dintîi *invită* publicul să-i asculte și să-i înțeleagă, pentru a se dovedi apoi gazde bune, Beatles-ii îl *provoacă* și îi *oferă*, ba chiar îi inspiră arta lor, « oferta » ajungînd, adeseori, să se confunde cu mesmerizarea ; publicul e *dominat* și printr-o serie de mijloace tehnice: amplificare maximă, orgă de lumini etc. Diversitatea de care vorbeam duce la stranii contraste: astfel, în celebrul *Yesterday* descoperim, la lectură, surprinzătoare accente de romanță, pe cînd alte texte *(Eleanor Rigby, The Nowhere Man)* țin pe de-aîntregul de sfera liricii moderne, iar un text ca *Penny Lane* face apel la nostalgii foarte precis localizate, adresîndu-se în primul rînd unui public care cunoaște această stradă (sau mai bine zis micro-cartier) din Liverpool (motiv pentru care am adăugat notele de subsol de rigoare).

Ceea ce rămîne însă indiscutabil, este faptul că, prin spectacol — fie că el are discreția pe care i-o dau un Cohen, un Dylan, un Brassens, fie că se desfășoară exploziv și « tiranic », în felul Beatles-ilor și al celor mulți care i-au urmat — formele și mijloacele geniului liric ajung la îndemîna multora, apropiind astfel publicul de breasla lui Orfeu.

---

[1] Vezi Iulius Lipps, «Obîrșia lucrurilor», Ed. St., Buc. 1964, pp. 370 și urm.
[2] "Divertisment" poate fi tradus aici prin «Preocupare».
[3] "Pensées" de Pascal, Paris, Biblioteque-Charpentier.

GEORGE BRASSENS

TESTAMENTUL

Ca salcia de trist voi fi
Cînd Cel ce-n casă ori pădure
Mă priveghea, îmi va rosti:
« Fii bun şi caută-mă aiure »,
Atuncea, lumea, cu tot harul,
Am s-o las baltă, încă viu;
Oare mai şade drept stejarul
Sau bradul ce-mi va fi sicriu?

Dar, calea gropii apucînd
O să lungesc cărarea. . . hăt!
O să chiulesc de la mormînt
Plecînd din viaţă de-a-ndărăt.
Ce dacă bombăne-un zevzec
De cioclu că-s nebun, ce dacă?
Spre lumea-ailaltă-aş vrea să plec
Pe căi ce dintre vii nu pleacă.

Dar mai 'nainte de-a vrăji
Gingaşe duhuri păcătoase
De-o fustă iar m-aş îngriji,
Iar aş da raita prin frumoase.
Aş spune iar iubitei: « Vreme-i
De noi », m-aş pierde iar de dor
Zmulgînd petala crizantemei,
Ce-i margareta morţilor.

Dă, Doamne, ca a mea soţie
Să facă tărăboi la groapă
Şi pentru lacrimi să nu fie
Nevoie să se taie ceapă.
Apoi s-aleagă pe-ndelete
Un soţ — ca mine-n trup şi minte,
Ce-o să se bucure de ghete,
şi de papuci, şi de veşminte,

De vinul, de femeia mea,
De pipa mea şi de tutun
Însă, orice s-ar întîmpla,
Să nu dea-n mîţe, atîta-i spun!
N-am de vărsat nici-un năduh,

Scanned with OKEN Scanner

Nici umbră n-am de răutate
Da-n mîțe dacă dă, un duh
Zilnic din fire îl va scoate.

Aicea zace-o frunză moartă,
Aici diatei punct voi pune,
Și văd că mi-au și scris pe poartă:
« Închis, fiind îngropăciune »,
Plec fără pizmuiri iar moartea
Și de dureri de dinți mă scapă
Groapa comună mi-este partea,
A timpului comună groapă.

MARȘUL NUPȚIAL

Din iubire luați, pentru bani însurați,
Am văzut fel de fel de femei și bărbați,
Neamuri proaste văzui și chiar granguri mai mari,
Văzui pretinși frizeri și așa-ziși notari.

Dar chiar de-ar fi cît lumea pe-acest pămînt să fiu
Necontenit păstra-voi în mine gîndul viu
La ziua bietei nunți, cînd maică-mea și tata,
S-au dus la Dom' Primar, de cununie gata.

Într-o căruță, (asta v-o spun pe șleau), de-acasă,
De rude opintită și de prieteni trasă,
Își împliniră nunta bătrînii-ndrăgostiți,
Ce fost-au mult ibovnici și mult timp logodiți.

Cortegiu nupțial cum nu prea vezi ades,
Iar gloatele holbate spre noi își dădeau ghes,
Ne tot priveau prostite mulțimile deșarte
Ce de astfel de nuntă nicicînd n-au avut parte.

Și iată, bate vîntul ducînd durerea vană,
Și pălăria tatei, și cîntăreții-n strană,
Și iată, cade ploaia ce stropii își grăbi
De parc-ar vrea să-mpiedice nunta orice-ar fi.

Mireasa cu buchetu-i, o, n-am s-o uit vreodată;
Ce pe-o păpușe-n brațe-o purta înlăcrimată,
Spre a o liniști, eu însumi, plin de morgă,
Făcui acordeonul să cînte viers de orgă.

Iar junii de onoare, cu pumnu-n sus, la ploi,
Strigau: « Ce Dumnezeu, că nunta e în toi. »
Mulțimea-i terfelită și zeii răi și reci,
În toi e încă nunta: Vivat mireasa, deci !

Scanned with OKEN Scanner

NUMELE MI-E DEOCHIAT

Ca să vă spun drept, în sat,
Numele mi-e deochiat.
Că stau de-o parte, să fac treabă bună,
Sînt luat drept un împuşcă-n lună.
La nimeni nu fac supărare
Urmînd umila mea cărare,
Dar oamenii de treabă nu
Sufăr să nu-i urmezi şi tu.
Să mă bîrfească toţi e lege,
Doar muţii, nu, se înţelege.

La Paişpe lulie rămîn
În patul meu călduţ şi bun.
Fanfara ce de tact se ţine
Nu e deloc treabă de mine.
La nimeni nu fac supărare
Că n-ascult goarna tunătoare.
Dar oamenii de treabă nu
Sufăr să nu-i urmezi şi tu.
Să mă arate toţi e lege,
Doar ciungii nu, se înţelege.
Cînd văd vreun hoţ nenorocos,

Gonit de-un marţafoi jegos,
Dintr-o cazma, v-o zic cinstit,
Pe marţafoi l-am prăpădit.
La nimeni nu fac supărare
Un hoţ de mere de-o să zboare.
Dar oamenii de treabă nu
Sufăr să nu-i urmezi şi tu.
În cîrcă-mi sar cu toţi, e lege,
Ologii nu, se înţelege.

Ştiu, chiar de nu sînt leremia,
Cum voi cunoaşte veşnicia.
De vor găsi o funie bună
Pe după gît or să mi-o pună.
La nimeni nu fac supărare
Neluînd a Romei mari cărare,
Dar oamenii de treabă nu
Sufăr să nu-i urmezi şi tu.
La furci îi şi văd cum se-ndes',
Doar orbii nu, bineînţeles.

Scanned with OKEN Scanner

ÎNGROPĂCIUNILE DE ALTĂDATĂ

Pe vremuri, cînd mureai, te așezau în cadă
Și aduceau cu drag amicii să te vadă.
« Avem un mort, acasă, de vreți, cu voie bună
Veniți pe la amiază să-l plîngem împreună ».
Dar astăzi viii nu sînt la fel de darnici; ce vrei,
Un mort dacă posedă îl țin doar pentru ei.
De-aceea se întîmplă că de o vreme-ncoace
O groază de-ngropări nu le mai prinzi și pace.

Refren
Dar unde-s îngropările de altădată
Acele driculețe, driculețe, driculețe, driculețe din strămoși
Ce tresăltau pe calea desfundată,
Acei hoituleți, hoituleți, hoituleți, hoituleți, hoituleți rotunzi și făloși

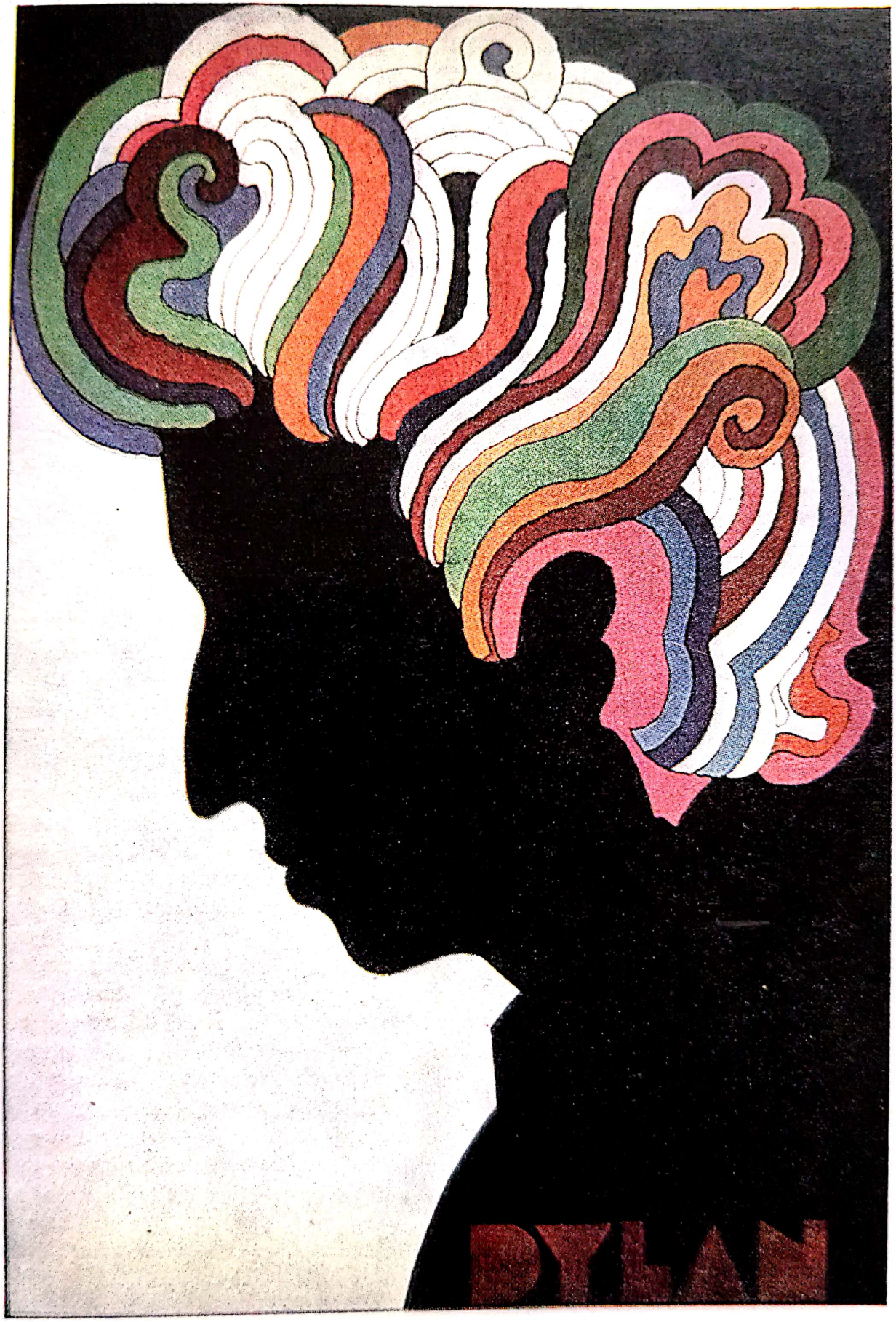
Cînd, fericiți, moștenitorii, îndată,
Pentru paroh, gropar și cioclu, pentru cal chiar
Dădeau o halbă de doi groși ?
S-au dus pe veci, s-au dus pe veci,
Li-i vremea spulberată
Acele pom, pom, pom, pom, pom, pom, pompe funebre
Le-am pierdut deci
E trist, măi tată,

Frumoasele funebre pompe de cînd aveam ani douăzeci.
Dar astăzi dricul duce pe răposați la groapa
Deschisă larg pe unde și-a dus și mutul iapa.
Ei pierd și ghidușia de a-și vedea măcar,
Mofluzi, moștenitorii călcînd în băligar
Deunăzi, pe o rudă, cu-o sută patruzeci
La păduchioasă groapă-o duceau niște zevzeci;
Cînd se făcură praf într-un copac mai dur
S-a constatat că mortul puiase primprejur.

Decît să n-am eu pompă întocmai ca la carte
Mai bine de-ngropare nicicînd să nu am parte,
Să mor în foc, în apă, sau orișiunde-o fi
Și de nu-i chip în alt fel deloc n-aș mai muri.
O, vremea cu morți falnici de-aș mai vedea-o eu,
Vremea lui « ce zici, dragă, de sicriașul meu ! »
Măcar că dădeai totul pîn' la un cap de ață
Mureai pe cai mai mari decît trăiai în viață.

În românește de RADU R. ȘERBAN

Scanned with OKEN Scanner



Afiş Dylan Thomas, reutilizînd « silueta lui Marcel Duchamp »

Scanned with OKEN Scanner

MILTON GLASER

.un mare graphic-designer american

. . . Je m'entretiens avec moi-même de politique, d'amour, de goût et de philosophie. J'abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente, comme on voit, dans l'allée de Foy, nos jeunes dissolus marcher sur les pas d'une courtisanne a l'air éventé, au visage riant, à l'œil vif, au nez retroussé, quitter celle-ci pour une autre, les attaquant toutes et ne s'attachant à aucune. Mes pensées sont mes catins . . .»

DIDEROT, «Le Neveu de Rameau»

În cadrul albumului MILTON GLASER — GRAPHIC DESIGN[1] atmosfera este hiper - actuală și totuși de secol XVIII. Nu cele cîteva aluzii stilistice — printre atîtea altele — trimit la secolul luminilor ci un anume spirit enciclopedist, caleidoscopul alcătuit de Milton Glaser cu verva inteligenței manieriste și cu humorul care, primind, filtrează lucid. Introducerea în albumul Glaser se face printr-un interviu luat artistului american în 1972 de către Peter Mayer; acesta pune și următoarea întrebare: « Why do you work in so many styles? » Glaser răspunde: « *Știu că, din punct de vedere psihic, îmi dă de furcă plictiseala, inabilitatea de a-mi susține interesul pentru o singură formă sau de a mă încredința unei singure forme de expresie pentru o bună bucată de timp. La un moment dat am înțeles că orice făceam într-un interval mai lung de timp, atît cît să pot ajunge la stăpînire, nu-mi mai era folositor. Totdeauna am simțit că-mi stă în putință să explorez mai multe fenomene că, de fapt, resursele mele erau toată istoria vizuală a omenirii. Dar nu pot spune cum, în fapt, mi s-a dezvoltat interesul pentru mai multe stiluri. Poate că din slăbiciune. Poate că era o incapacitate de a trata anumite feluri de probleme sau de a le rezolva într-un singur idiom. S-ar putea spune că activitățile auto-exprimării își au izvorul tot atît de bine în inabilitatea personală de a trata anumite feluri de probleme ca și în orice altceva. Cînd am pătruns în cîmp* (cîmpul designului n.n.) *funcționa o rigidă separație între designer și ilustrator, în chiar termenii funcției lor. Foarte puțini designeri ilustrau cărți și foarte puțini ilustratori aveau vreo idee despre cum se face designul. Dorința de a exercita cît mai mult control asupra lucrului meu m-a ferit de situații în care ar fi trebuit să încredințez ilustrația altcuiva decît noțiunii de design. George Steiger, unul dintre profesorii de la Cooper Union a avut o influență majoră asupra mea. Era un caligraf excelent și, deasemenea, un ilustrator. Lucrările lui au avut întotdeauna acea unitate*

[1] MILTON GLASER — GRAPHIC DESIGNE — The Overlook Press — 1973.

Scanned with OKEN Scanner

și putere de convingere care ies la iveală atunci cînd preocupările artistului cuprind întreaga arie. Dar nu poți practica acest control complet decît dacă înțelegerea pentru tehnică, cultură și istorie îți este completă. Evident, orice lucru văzut vreodată în viață are potențialul de-a fi integrat în opera ta, dar este foarte dificil să tragi folosul din acest fapt. »

Picasso, mai ales în ultima perioadă a vieții, manifestă o frenetică dorință de-a cuprinde, a poseda totul. Temele sale, multiple, sosesc majoritatea din cultură, din istorie. Prin frecvență și intensitate, prin violența confesivă a pictorului, ele devin simboluri existențiale; universalitatea lor stă sub semnul unui mare Eu. De aceea Picasso nu este un artist al mass-mediei deși el poate fi vehiculat prin mijloacele acesteia. Insațietatea enciclopedică a lui Picasso captează motive culturale cum ar fi *Meninele* lui Velázquez — însuși obiectul muzeal și nu solarizările de pe capacele cutiilor de șocolată. Picasso își apropriе *Meninele* într-o luptă corp la corp cu Velázquez, luptă în care orice distanță specifică *artei d'après-ului* [1] — nostalgia, ironia, polemica — este pierdută. Cred că Picasso marchează în arta respectivă, capătul cel mai fierbinte. Motivul astfel asumat, umplut doldora cu personalitatea celui care l-a ales, s-a transformat de fapt într-un *pretext*. Toate acestea despre Picasso pentru ca, împreună cu tipul de artist conturat — în fapt și teoretic — de Milton Glaser, să obținem o bipolaritate ce ni se pare exemplară pentru secolul nostru. Simetric noțiunii de *pretext* aflăm noțiunea de *clișeu*. Pretextul servește naturilor, cum spuneam, fierbinți, clișeul, celor reci. Vorbește Glaser: « *. . . Mergînd printr-o pădure e posibil să spui « Arată ca un Cézanne », implicația fiind aceea că Cézanne a modificat percepția noastră vizuală despre pădure. Designul lucrează în mod diferit. El vehiculează informații bazate pe înțelegerea prealabilă a celor care le primesc. Pentru că designul se ocupă cu formele familiare, multe dintre acestea se raportează la* clișeu *(s.n.). De fapt, studiul clișeului ca mod de expresie este fundamental pentru înțelegerea designului. Clișeele sînt simboluri sau scheme care și-au pierdut puterea și magia; totuși ele persistă din pricina unui anumit adevăr esențial. Clișeele sînt fundamentale izvoare de informație, izvoare devalorizate așteptînd să primească o nouă energie* ».

Dacă înlocuim termenul de *clișeu* — care aparține tehnocrației moderne — cu acela de *canon* — aparținînd teocrației medievale —, graphic-designerul poate fi privit ca și o reeditare istoric revizuită a meșterului creator de postere în piatră, aur sau fildeș, captivante fațade romanice, relicvarii și altare. Milton Glaser: « *În cea mai mare parte a istoriei, percepția și informația au existat simultan în opera de artă. Vitraliile de la Chartres povesteau unui public analfabet Drumul Crucii . . . și mari artiști au fost întrebuințați în acest scop . . .* »

În cartea sa *Eiko by Eiko*, prestigioasa graphic-designer japoneză Eiko Ishioka vorbește clar despre această specifică depersonalizare: « În fond treaba pe care-o fac este anonimă. Oamenii n-au habar cine este Eiko Ishioka. Publicarea acestei cărți în Japonia face ca, pentru întîia oară, lumea să pună laolaltă întreaga mea activitate. Lumea îmi spune « Pe asta mi-o amintesc, și pe-asta — deci este opera dumitale » [2]. Și totuși anonimatul graphic-designerului trebuie pus între ghilimele.

---

[1] Secolul 20, Nr. 10-11-12/1971.

[2] Art Forum, March 1984.

Scanned with OKEN Scanner

Afiș Mahalia Jackson — detaliu

Este un efort de depersonalizare cu personalitate. Căci dacă în morfologia imaginii funcționează clișeul, la nivelul sintaxei, imaginea primește expresia unei viziuni, unei biografii și formații anumite, a unui temperament unic. În textul său, Milton Glaser nu ocolește factorii aceștia. La întrebarea dacă « . . . noua *mass-medie* și tehnologia au . . . efecte importante asupra designerului și a operei sale ». Glaser răspunde: « . . . *Cea mai bună lucrare iese din observația fenomenelor care există independent unele față de altele. Ceea ce designerul intuiește este* înlănțuirea *(s.n.) singulară sau multiplă. El vede calea de a unifica întîmplări diferite și de a crea o configurație, o experiență în care această nouă unitate să furnizeze o nouă înțelegere. De fapt, într-un anume sens, nici nu contează care este conținutul subiectului . . . sau modul de a-l comunica . . . Esențialul este perceperea* înlănțuirii *(s.n.) între fenomene. Astfel orice ar fi, dacă e timpul și spațiul, sau căldura, sau lumina, sau tu, sau eu . . . actul critic este de a înțelege înlănțuirea și de a aduce într-o anume unitate fenomene care n-au fost niciodată unificate. Cam asta este designul și cam asta este arta și n-are într-adevăr nici o importanță care sînt considerațiile mediei.* »

GETA BRĂTESCU

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Desene din ciclul *Folies Girls*, pentru revista *Graphic*

Scanned with OKEN Scanner

— MILTON GLASER, afiș Johann Sebastian Bach —
ansamblu și detalii

Scanned with OKEN Scanner

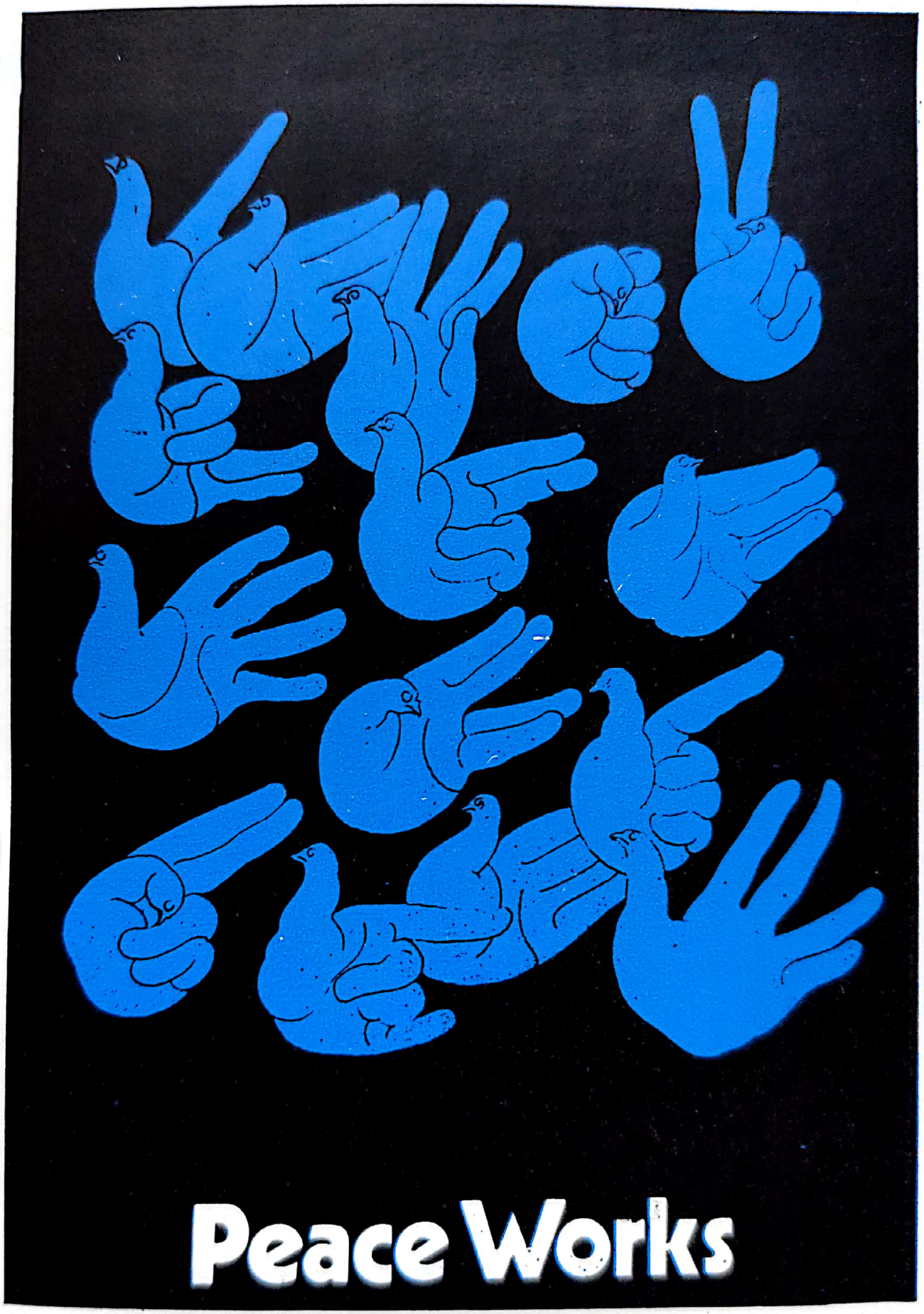
Scanned with OKEN Scanner

Afiș antirăzboinic, pentru încetarea războiului din Vietnam
Schiță pentru un afiș cu portretul cîntăreței Joan Baez ▶▶

Unul din marii graficieni ai Statelor Unite. Timp de 15 ani profesor la *School of Visual Arts*, o instituție renumită pe plan mondial. Unul dintre fondatorii grupului Push Pin Studio care a expus în descursul anilor la Paris, Londra, Amsterdam, Belgrad, Rio de Janeiro și Tokyo. Lucrează în toate genurile, de la afiș la copertă și jachete pentru discuri. Co-fondator al revistei *New York* la care funcționează ca director de design. A ilustrat numeroase cărți. A cîștigat în 1972 medalia de aur a prestigiosului for *American Institute of Graphic Arts*, iar în 1973 a fost co-președinte al conferinței *Aspen Design*.

Glaser s-a născut la New York în 1929 și a studiat la *Cooper Union*, New York și la Academia de arte frumoase din Bologna.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

BOB DYLAN

VREMILE SÎNT ÎN SCHIMBARE

Hai, strînge-ţi, oriunde aţi fi, lumea roată,
Recunoaşteţi că apa din jur e umflată
Şi-n curînd spaţa voastră va fi udă toată.
Şi de credeţi că timpul un rost îşi mai are
Înotaţi ori vă duceţi la fund dintr-odată
Căci vremile sînt în schimbare.

Scriitori şi critici
Căscaţi ochii mari,
Ai penei proroci
Prilejul e rar !
Nu grăiţi cu pripeală,
Al sorţilor zar
Iar e aruncat şi nu poţi
Să spui cine este cutare,
Învinsul de azi
Va învinge şi iar
Vremile sînt în schimbare.
Hai, voi, armatorii şi ştabii,
Ascultaţi-mi chemarea !
Nu staţi chiar în uşă,
Nu blocaţi intrarea
Rănitului, mîine,
Veţi cere-ndurarea.
Auzit-aţi pe-afară a luptei turbare ?
Va zgîlţîi ferestrele,
Va zgudui pereţii,
Căci vremile sînt în schimbare.

Hotarul e tras
Şi blestemul rostit.
Cel leneş de azi
Va fi mîine grăbit,
Cum prezentul de azi,
Va fi mîine-nvechit.
Ordinea, iată, dispare;
Întîiul de azi
Va fi iar la sfîrşit
Căci vremile sînt în schimbare.

Veniţi, mame şi taţi
Din întregul ţinut

Scanned with OKEN Scanner

Și nu criticați
Ce n-ați priceput;
Căci fiii și fiicele
Nu vă dau ascultare
Și drumul cel vechi
Se-nvechește mai tare...
Vă rog, nu mai stați în cel nou
Dacă a fi de-ajutor n-ați putut,
Căci vremile sînt în schimbare.

DIN FOIȘOR, JUR ÎMPREJUR

«Un drum ar trebui să fie,»
Îi zice hoțului nebunul
«Să ies, că-n zăpăceala asta
Mă-năbuș de nu aflu unul.

Afaceriștii îmi beau vinul,
Plugarii lotul meu îl ar,
Nici-unul, de-ai căuta, nu știe
Cît trag acestea la cîntar.»

«Dar n-are rost să te-nfierbînți»,
Îi zice hoțul ca o mumă,
Sînt printre noi destui ce simt
Că viața nu-i decît o glumă.

Dar tu și eu trecum prin astea
Și nu-s de noi, din cîte știu.
Deci zic să nu ne mai mințim
Că, iată, se făcu tîrziu.»

Din foișor, jur împrejur,
Prinții vegheau majestuós,
Pe cînd femei și servi desculți
Treceau în sus, treceau în jos.

Afară, -n depărtări, pisica
Sălbatică scînci o vreme,
Se apropiau doi călăreți
Și vîntul începu a geme.

ȘI VA VENI, VA VENI

Unde-ai fost fiule cu ochi sinilii,
Unde-ai fost, cel mai tînăr și drag dintre fii?
Doisprezece munți neguroși am urcat,
Șase căi șerpuite pe brînci am umblat,

Scanned with OKEN Scanner

În beznele-a șapte păduri am călcat,
Pe lîngă vreo zece mări moarte am stat,
Zece mii de mile am ocolit un cimitir,
Și va veni, va veni, va veni,
Cumplită ploaia veni-va.

Și ce-ai văzut, fiule cu ochi sinilii,
Ce-ai văzut, cel mai tînăr și drag dintre fii?
Un nou născut văzui, de lupi înconjurat,
Un drum cu diamante, de nimeni umblat,
O ramură neagră ce sîngera,
Într-o casă, oameni cu satîre înroșite,
O casă de lemn alb acoperită de ape,
Zece mii de drumeți cu limbile smulse,
Văzui săbii și puști în mîinile pruncilor
Și va veni, va veni, va veni.
Cumplită ploaie veni-va.

Și ce-ai auzit, fiule cu ochi sinilii,
Ce-ai auzit, cel mai tînăr și drag dintre fii?
Auzii un trăsnet prevestitor
Și urlet de val ce-ar putea stinge lumea,
O sută de tamburi bătînd nebunește,
Pe unul murind de foame, pe mai mulți rîzînd.
Auzii cîntec de bard murind în canale,
Auzii pe un claun ce plîngea pe alei,
Și va veni, va veni, va veni, va veni,
Cumplită ploaie veni-va.

Pe cine-ai văzut, fiule cu ochi sinilii,
Pe cine-ai văzut, cel mai tînăr și mai drag dintre fii?
Un copil am văzut lîngă poneiul mort,
Un om alb ce plimba un cîine negru,
Văzui o femeie cu carne fierbinte,
Am văzut o fată, mi-a dat un curcubeu,
Am văzut un om în iubire rănit,
Văzui un altul în ura lui rănit,
Și va veni, va veni, va veni,
Cumplită ploaie veni-va.

Și ce-ai să faci, fiule cu ochi sinilii,
Ce-ai să faci, cel mai tînăr dintre fii?
Mă duc iar departe, pînă nu-ncepe ploaia,
Mă duc în adîncul adîncilor codrii,
Unde oamenii-s mulți și cu mîinile goale,
Și sămînța otrăvii inundă și apele,
Unde casa din vale stă lîngă-nchisoare,
Unde chipul călăului e bine ascuns,
Unde foamea-i urîtă, sufletul uitat,
Unde negru-i culoarea și număr nimicul,

Scanned with OKEN Scanner

Aceasta voi spune, gîndi, respira,
De pe munți voi răsfrînge-al ei chip să-l vedeți,
Și voi sta pe ocean pînă-ncep să m-afund,
Începîndu-mi cîntarea, voi ști ce să cînt,
Și va veni, va veni, va veni,
Cumplită ploaie veni-va.

JOHN LENNON

PRIVIND CUM SE ÎNVÎRTE ROATA

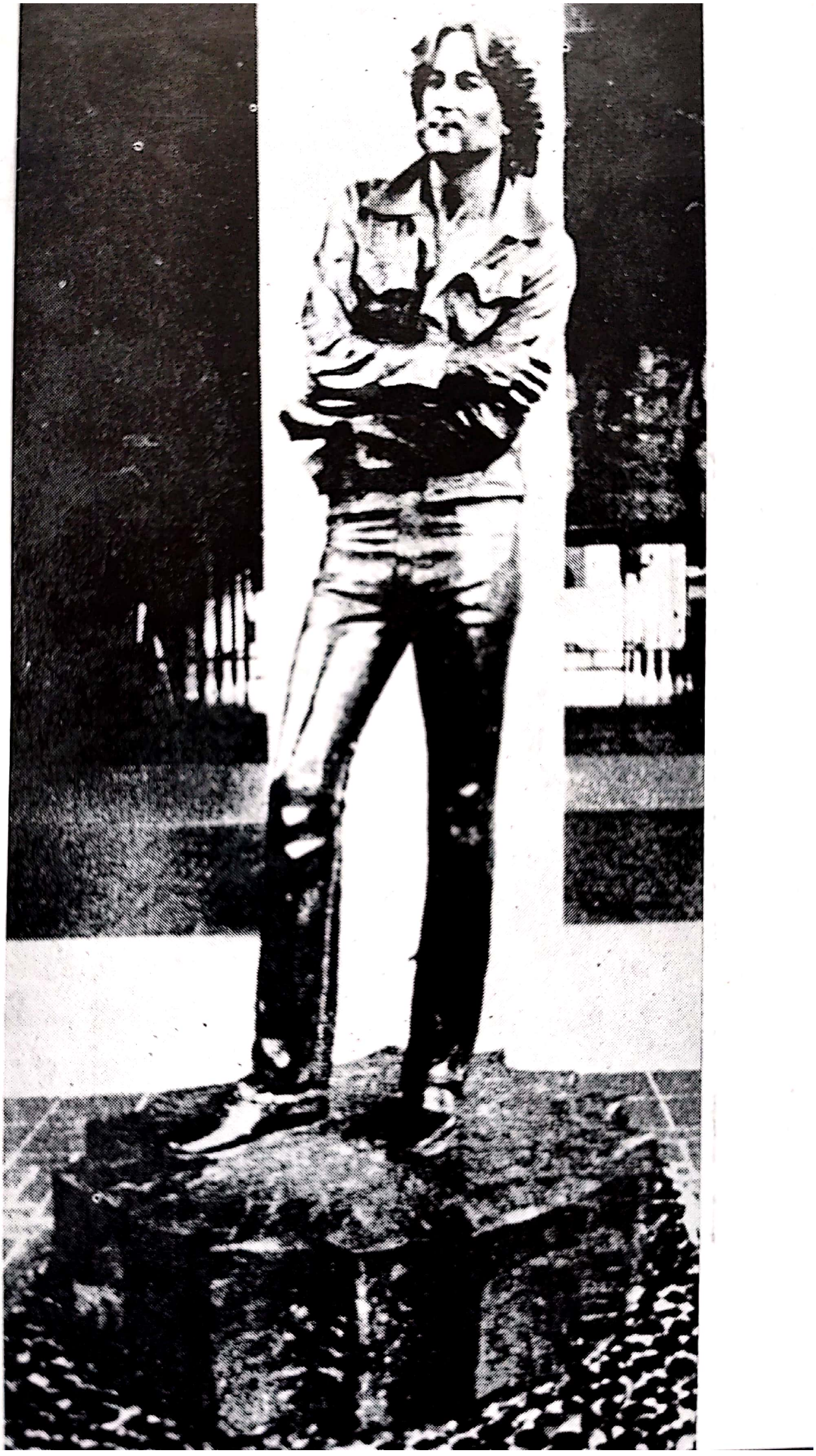
Mai toți îmi zic că tot ce fac e nebunie mare,
Da, da, și-n fel și chip mă tot previn
să n-ajung la pierzare.
Iar cînd le spun că-mi merge bine
mă privesc puțin cam ciudat. . .
Nu poți fi fericit acum

cînd nu mai e cartea cea mare la tine
Toți îmi zic că sînt leneș,
că viața mea în versuri s-a destrămat,
Da, da, și îmi dau tot felul de sfaturi
vor să-mi facă lumină în cap
Da, da, și eu le spun că mă simt grozav
cînd privesc umbrele răsfrînte
pe ziduri, pe ușă,
Nu-ți pierde vremea, omule, nu vezi că ești pe tușă?

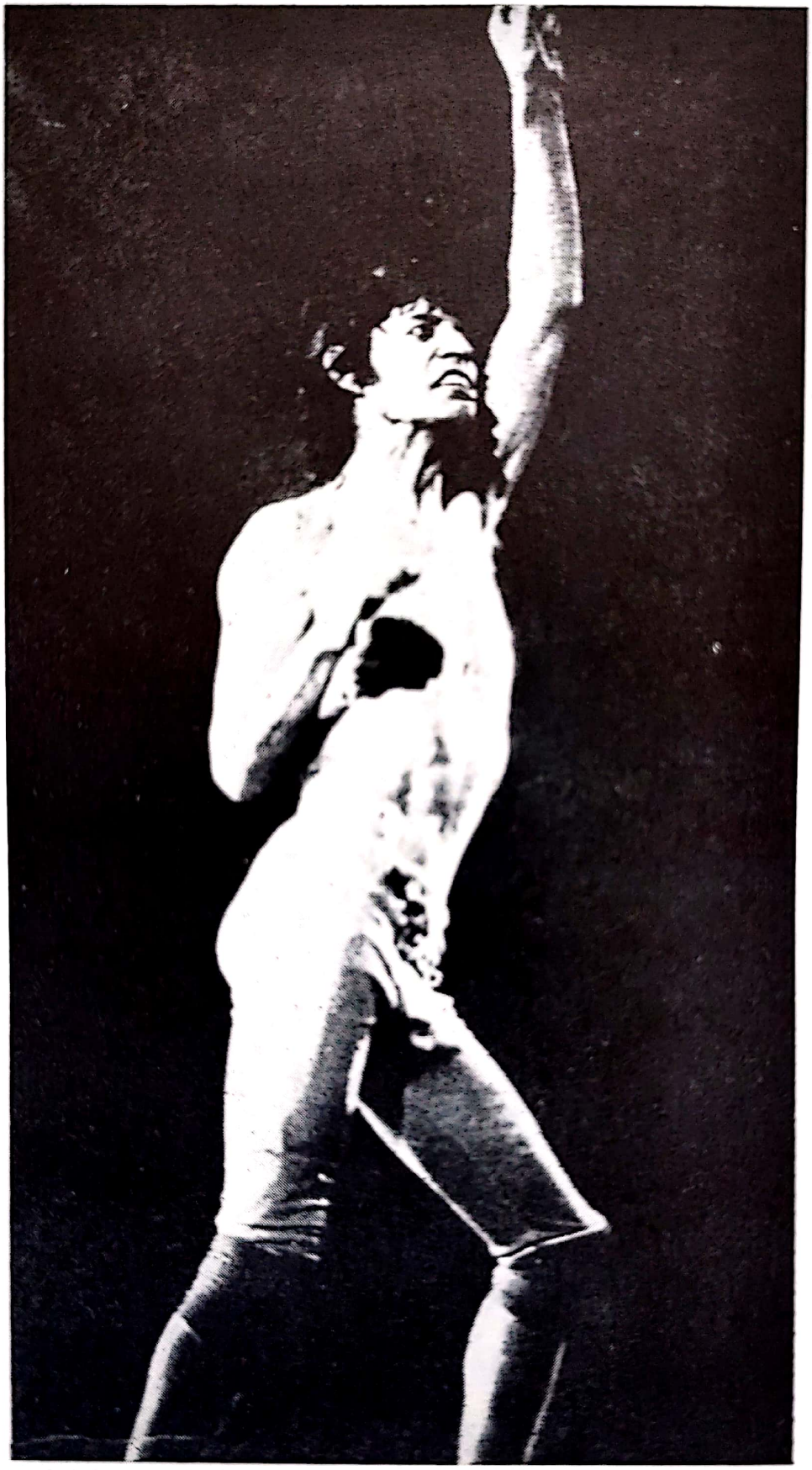
Și stau privind cum roata se-nvîrtește, se-nvîrte
mereu,
Chiar trebuie, credeți-mă, să o privesc.
Dacă azi în călușei nu mai călăresc și eu
îi las să meargă-n mersul lor firesc.

Îmi pun întrebări cu toții, cu totul nedumeriți,
Da, da, și eu le spun că nu-i nici o problemă,
doar soluții de-ar fi să găsiți.
Da, da, și ei dau din cap
și se uită la mine de parcă mi-am
ieșit din minți.

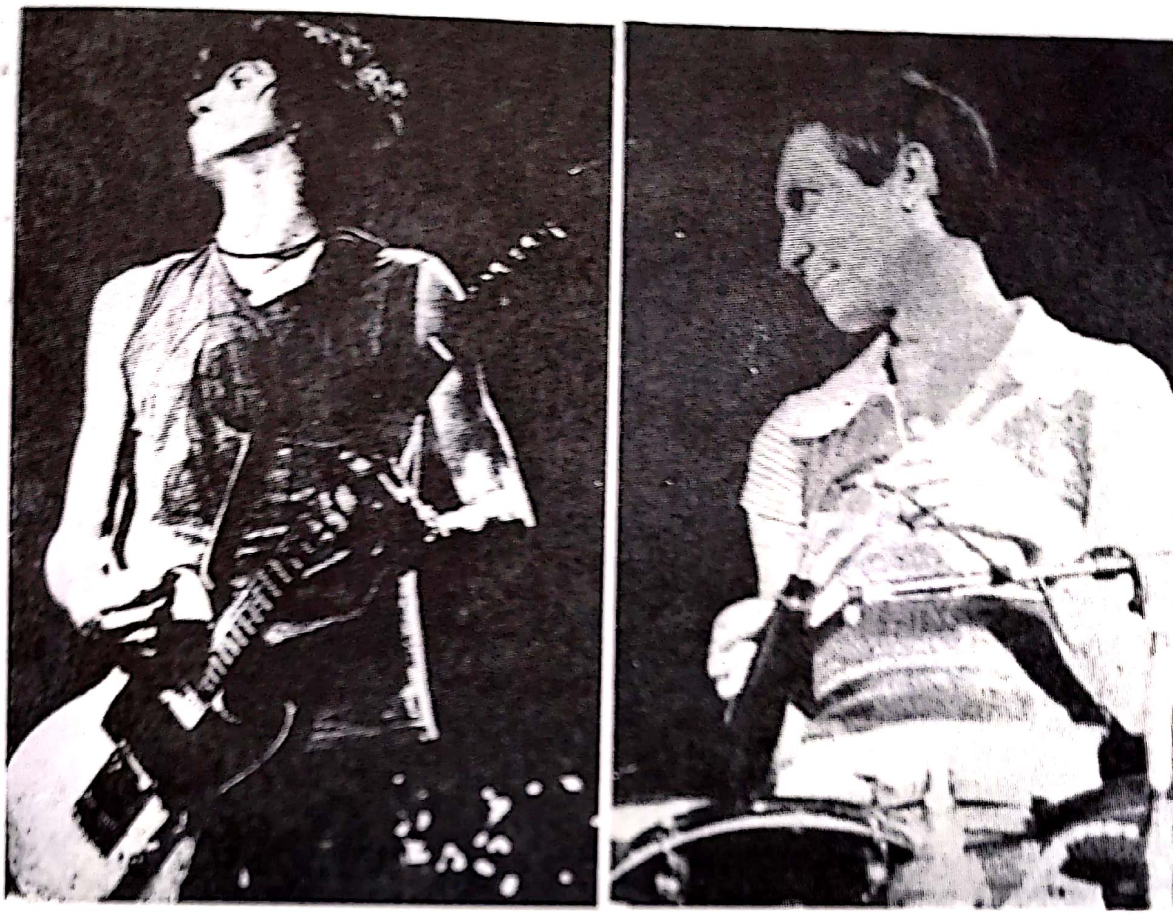
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

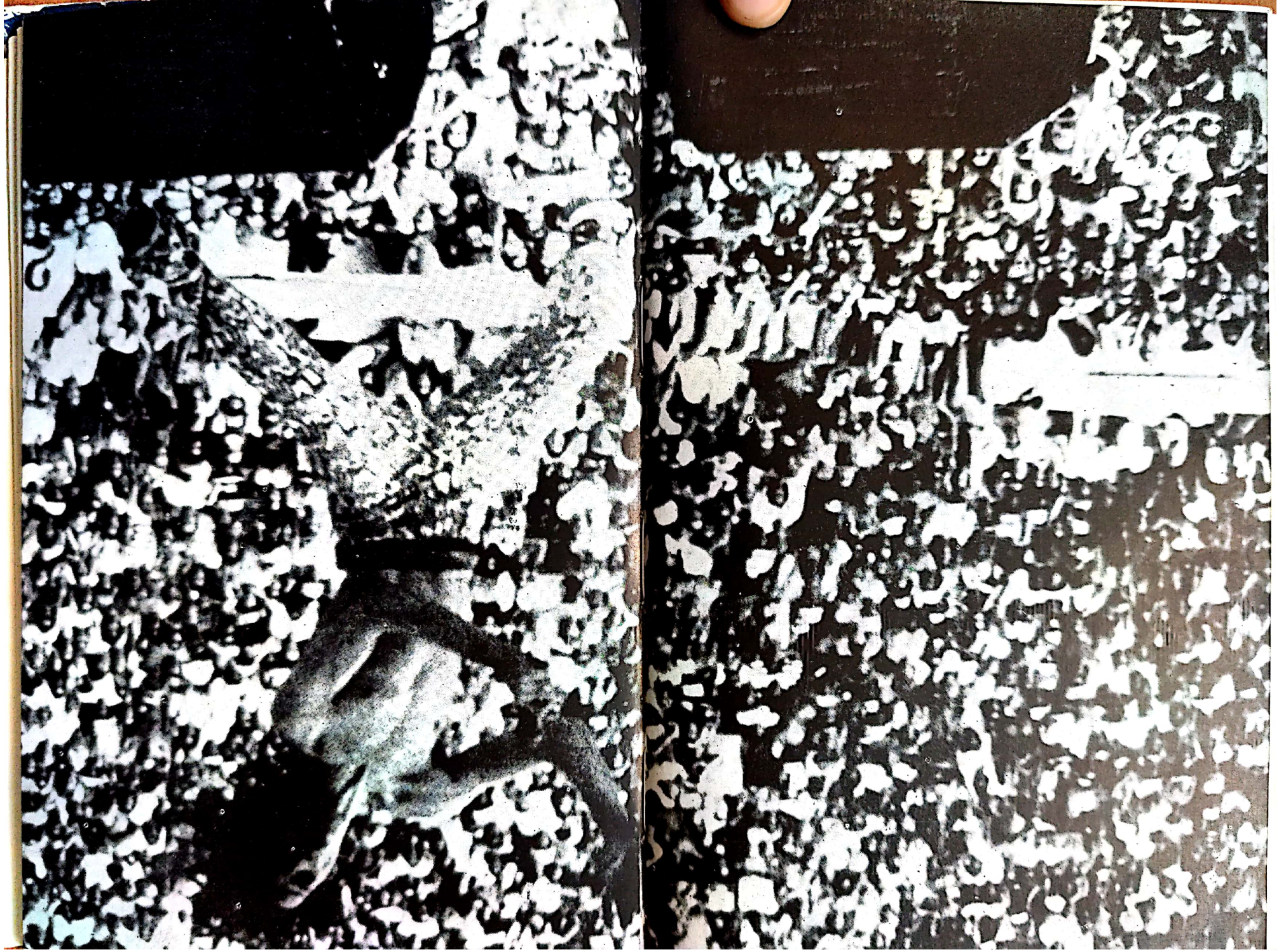


Scanned with OKEN Scanner



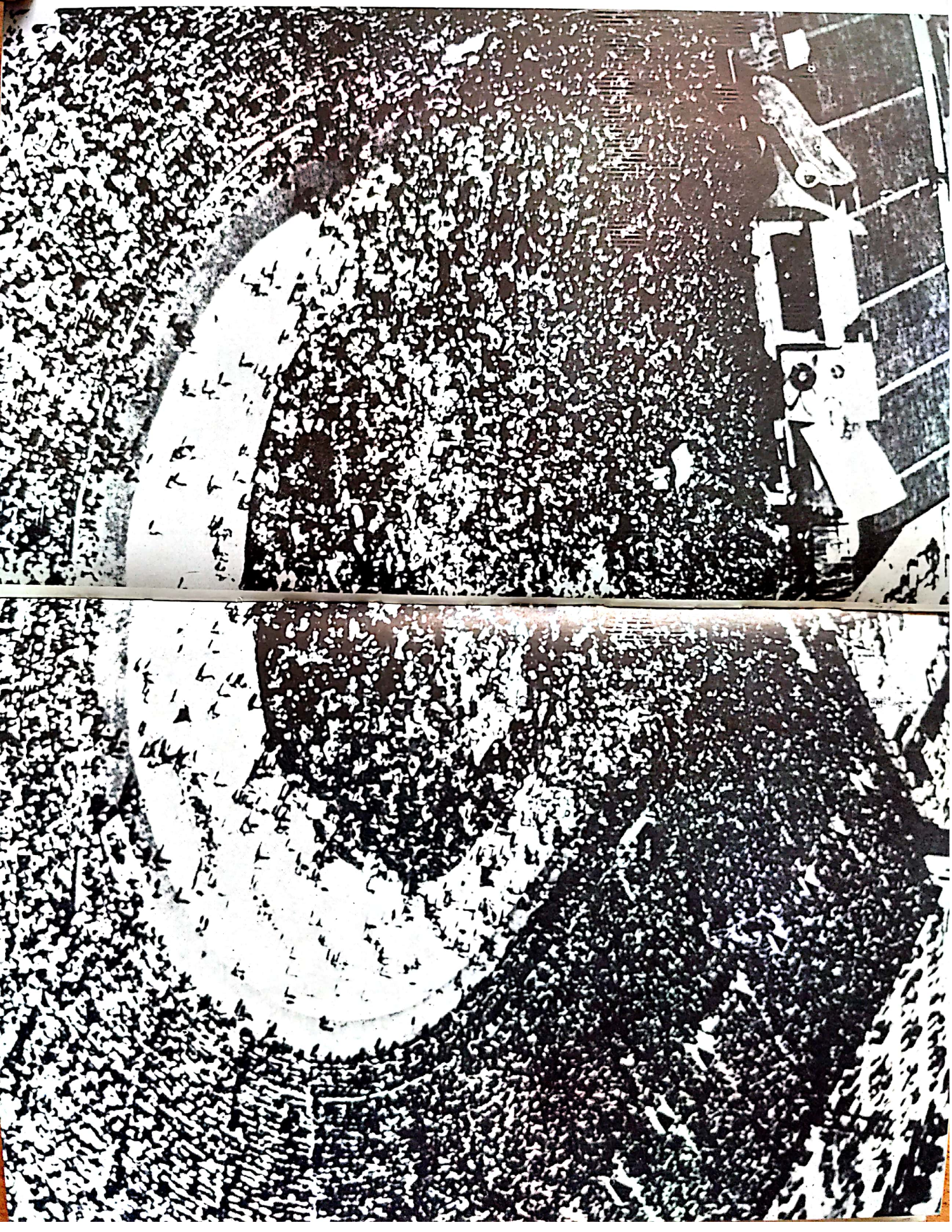
◀ 1 Idolul muzicii pop, într-o cuminte viziune statuară din Los Angeles
2 Mick Jagger
3 Keith Richard
4 Bill Wyman
5 Rolling Stones — turneu în Philadelphia, 1981 ▶

Scanned with OKEN Scanner



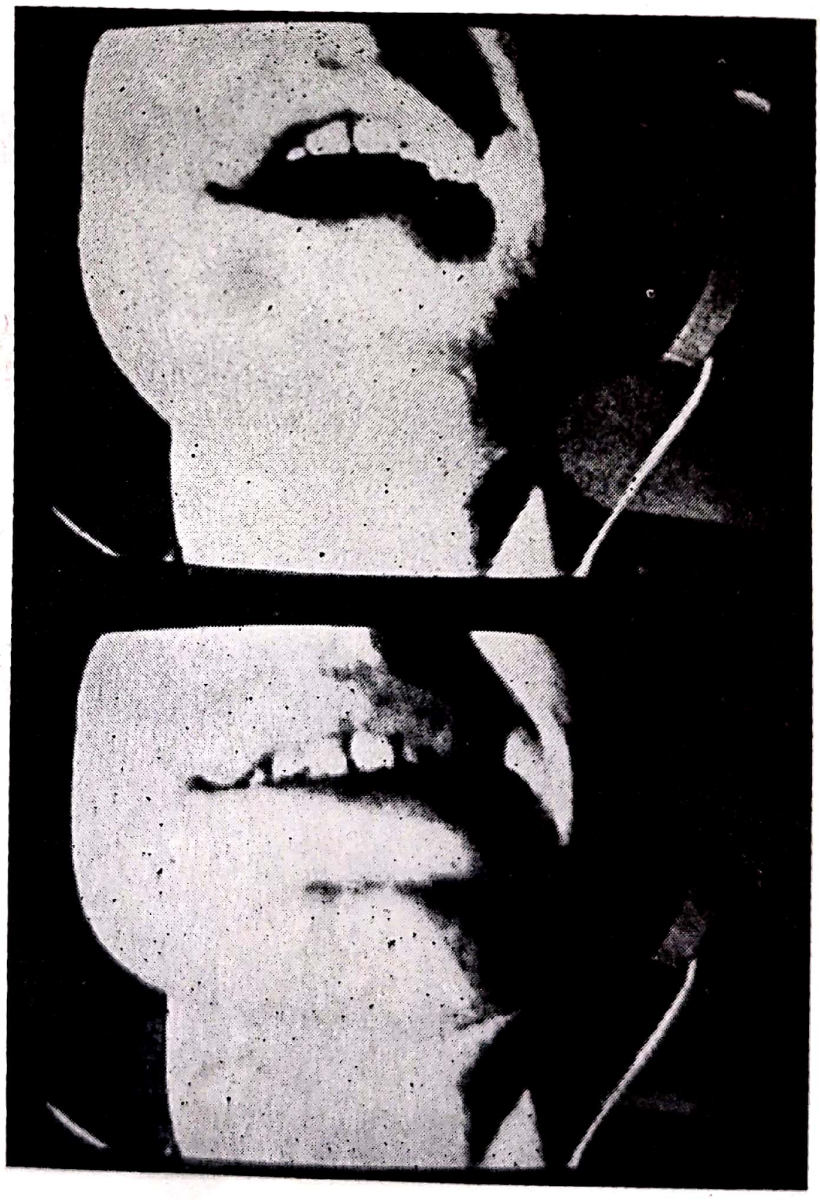
Scanned with OKEN Scanner

Rolling Stones — turneu în Philadelphia, 1981



Scanned with OKEN Scanner

Bruce Nauman, *Sincron de buze (Lip Syne)*. 1969



Scanned with OKEN Scanner

Eu le spun că nu-i nici o grabă. . .
Eu doar stau aici mestecînd vremea în dinți.

Și stau privind cum roata se-nvîrte, se-nvîrte
mereu,
Chiar trebuie, credeți-mă, să o privesc.
Dacă azi în călușei nu mai călăresc și eu
Îi las să meargă-n mersul lor firesc.

JOHN LENNON
și
PAUL McCARTNEY

ELEANOR RIGBY

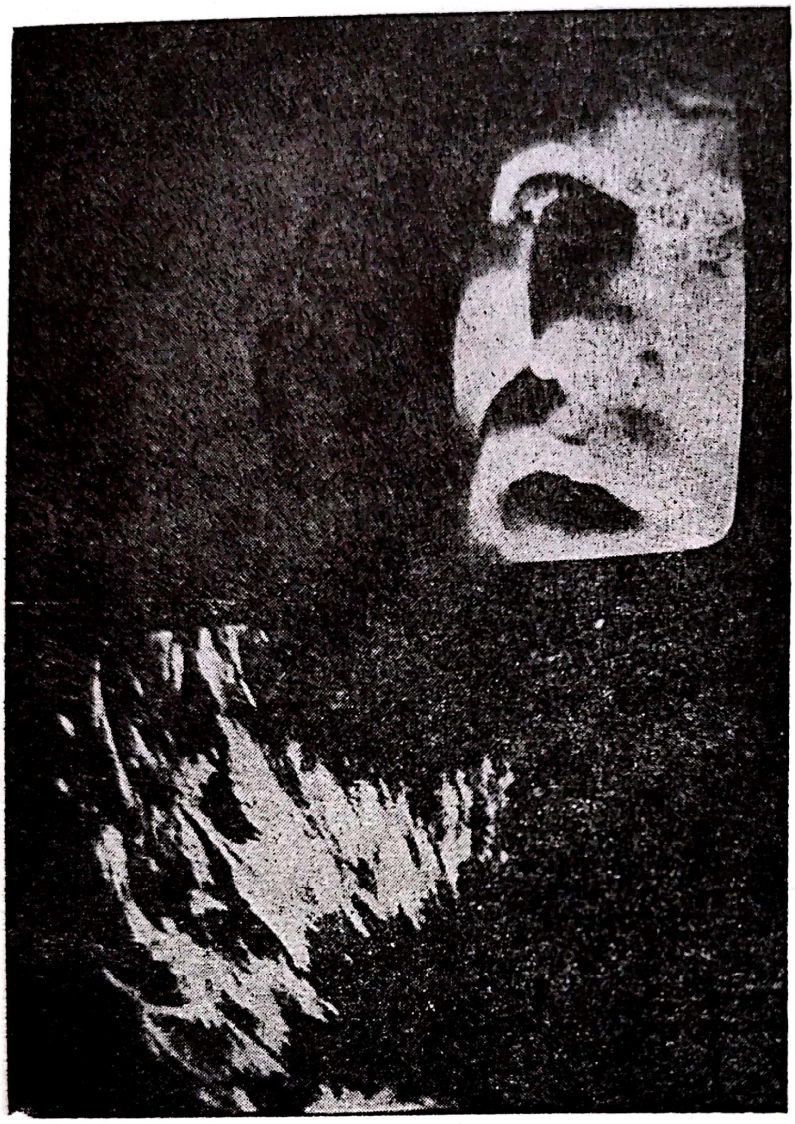
O, priviți la cei însingurați!
O, priviți la cei însingurați!

Eleanor Rigby
Culege-n biserici orezul pe la nunți aruncat.
Ea trăiește ca-n vis ne-ncetat.
Așteaptă la geam
Purtînd acel chip ce l-a pus lîngă ușă-n borcan, la păstrare,
Pentru cine oare?

Toți cei însingurați,
De unde vin oare?
Toți cei însingurați,
Unde-i căminul lor?

Părintele McKenzie
Înșiră vorbele predicii pe care nimeni n-o va auzi,
Nimeni nu vine, nu va veni.
Priviți cum trudește,
Cum noaptea-și cîrpește ciorapii, cînd nimeni prin preajma sa nu-i.
Ce-i pasă lui?

Scanned with OKEN Scanner



Vito Acconci, *Turn On*, 1947 — un portret mobil al artistului în fața camerei de luat vederi

Toți cei însingurați,
De unde vin oare?
Toți cei însingurați,
Unde-i căminul lor?

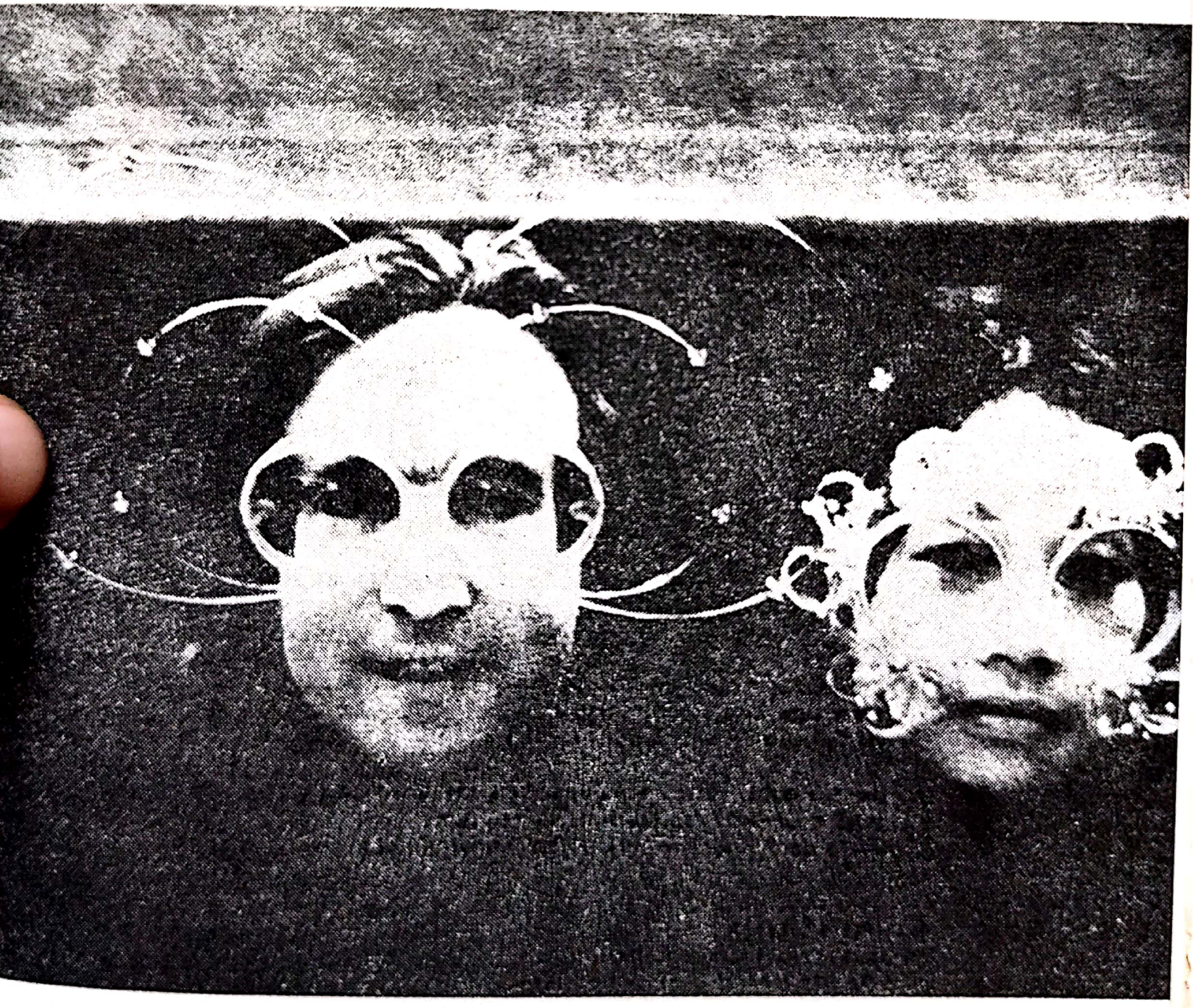
Eleanor Rigby
A murit în biserică și au dus-o-n mormînt cu tot cu trup și cu nume.
N-a venit lume.
Părintele McKenzie
Își curăță mîinile de țărînă plecînd de la groapă grăbit.
Nimeni n-a fost izbăvit.

Scanned with OKEN Scanner

Toți cei însingurați
De unde vin oare?
Toți cei însingurați,
Unde-i căminul lor?

O, priviți la cei însingurați!
O, priviți la cei însingurați!

Ciudați fluturi ai nopții...
John Lennon și iubita lui, May Pang



Scanned with OKEN Scanner

OMUL-DE-NICĂIERI

El e cu-adevărat un om de nicăieri,
Ce şade-n ţara lui de nicăieri,
Făcînd proiecte pentru nicăieri şi pentru nimeni.

El niciodată nu are păreri,
Nu ştie dacă merge-nainte, înapoi. . .
Nu crezi că seamănă puţin cu noi?

Omule-de-Nicăieri, ascultă, rogu-te,
Căci nu-ţi dai seama ce pierzi!
Omule-de-Nicăieri, lumea întreagă e în mîna ta!

Dar el e orb, e orb ca o cîrtiţă,
Vede ce vrea doar, şi atît.
Omule-de-Nicăieri, pe mine mă zăreşti cît de cît?

Nu te necăji, Omule-de-Nicăieri,
Ai răbdare puţin, nu te pripi,
Lasă lucrurile aşa, pînă ţi-o întinde o mînă cineva!

El niciodată nu are păreri,
Nu ştie dacă merge-nainte, înapoi. . .
Nu crezi că seamănă puţin cu noi?

ZIUA DE IERI (YESTERDAY)

Ieri vechile dureri părură duse pe pustie.
Azi parcă s-au întors pentru vecie. . .
O, cred în ziua ce s-a dus şi n-o să vie.

Azi, dintr-o dată, nicicum nu mai sînt cel de altădată;
Se clatină o umbră, deasupră-mi spînzurată.
O, dintr-o dată, ziua de ieri a fost înmormîntată.

Şi ea s-a dus, nu ştiu de ce,
N-a vrut să spună.
Am spus ceva mai ne-la-locul-lui. . .
Mi-e dor de ieri, de ziua ce-o pierdui. . .

Scanned with OKEN Scanner

Ieri iubirea nu era un joc prea greu,
Azi vreau un loc să mă ascund și eu...
O, cred în ziua cea de ieri mereu.

Și ea s-a dus, nu știu de ce,
N-a vrut să spună.
Am spus ceva mai ne-la-locul-lui...
Mi-e dor de ieri, de ziua ce-o pierdui...

John Lennon și Bianca Jagger

Scanned with OKEN Scanner

PENNY LANE [1]

Penny Lane... E-acolo un bărbier ce trage-n poză
Oricare chip ce-avu plăcere să-l cunoască,
Și toți cei care trec, toți gură-cască,
Se-opresc și zic: «Salut!»

La colț e un bancher. Are mașină.
Și puștii, pe la spate, rîd de el.
Bancherul nu poartă «balon» de fel
Cînd toarnă ploaia;
Cît e de ciudat!

Penny Lane, ești în auzul și-n privirea mea,
Ud leaorcă sub albastrul cer de mahala.
Si stau aici și sînt și-n Penny Lane.
E și-un pompier acolo și o clepsidră are,
Și-n buzunar o poză a reginii,
Îi place să-i dea lustru lux mașinii,
Mașina de pompieri sclipește-n soare.

Penny Lane, ești în auzul și-n privirea mea...
Cînd a plăcinți cu pește aromea,
Vara, în mijlocul rotondei, infirmiera
Aceea nostimă vindea pe-o tavă
Floare de mac [2] și se simțea,
Ca într-o piesă, într-o scenă gravă,
Dar ea era oriunde-altundeva.

Penny Lane... Bărbierul bărbierește alt client.
Bancheru-așteaptă vești financiare...
Și intră înăuntru și pompierul,
Din ploaia care năruie tot cerul.
Cît de ciudat îmi pare!

Penny Lane, ești în auzul și-n privirea mea,
Ud leoarcă sub albastrul cer de mahala...

---

1 *Penny Lane* — Nume dat unei străzi «în formă de T» din Liverpool, de fapt două străzi perpendiculare, la întretăierea cărora se află rotonda menționată în strofa a patra.
2 «Floare de mac» — *poppies* în original. Este vorba de *Flanders poppies* — maci vînduți pentru fondurile invalizilor din Primul Război Mondial, în fiecare 11 noiembrie, aniversarea armistițiului din 1918. Florile cumpărate se prind la pieptul hainei.

Scanned with OKEN Scanner

LEONARD COHEN

IOANA D'ARC

Vin flăcările după Ioana d'Arc, și ea
Călare printre bezne tot venea.
Nici lună nu-i străluce-n cuirasă,
Nici om nu-i s-o îndrume în noaptea-ntunecoasă . . .
Ea zice: « Ah, nu mai vreau lumea-n care-am fost . . .
Dac-aș veni din nou la vechiul rost ! . . .
O rochie aș vrea să pun, de nuntă,
Cu un lucru alb s-acopăr pofta mea cea cruntă. »
Da, mi-a plăcut nespus cum ai grăit;
Știi, zile—ntregi pe calul tău te-am fost privit.
Și-acuma-n mine crește gînd cu vină
La o atît de rece, sihastră eroină.
« Dar cine ești ? », se-ncruntă ea, necum
Recunoscînd pe cel ascuns în fum.
« Sînt focul » — îi răspunse la-ntrebare —
« Și îndrăgesc mîndria ta
Și-a ta însingurare. »
« Atuncea, focule, fă-ți trupul rece,
Spre tine trupul meu să poată trece. »
Astfel zicînd, urcă în pîcla deasă
Spre-a fi întîia, singura-i mireasă.
Și chiar în miezul inimii de pară
Tărîna Ioanei d'Arc el și-o presară,
Nuntașilor le-nalță-n zarea frunții
Cenușa rochiei menite nunții.
Iar ea atunci a înțeles prea bine:
El este foc, să-i fie lemn, deci, se cuvine.
Eu o văzui clipind, apoi plîngînd,
Văzui minunea-n ochii ei arzînd . . . .
Tînjesc și eu după iubire și lumină . . .
De ce atît de crude-s, cînd trebuie să vină ?

În românește de RADU R. ȘERBAN

JULIÁN MARÍAS

Schimbările tehnice în comunicarea umană

A vorbi despre oameni, a încerca să le faci istoria îți cere, indiferent dacă se știe sau nu acest lucru, să vorbești despre comunicarea umană. Dacă se uită aceasta, rezultatul este o *omisiune* care compromite claritatea imaginii noastre despre om. Motivul e cum nu se poate mai elementar și mai limpede: omul e o ființă care în mod esențial comunică; nu este om decît comunicînd cu ceilalți oameni. Umanitatea sa se realizaeză deci în diferitele forme ale comunicării.

Dar, pe de altă parte, există o istorie *proprie* a comunicării, a *tehnicilor* ei; și aceasta influențează în mod decisiv asupra tuturor dimensiunilor vieții. Cu alte cuvinte, tehnicile de comunicare merg mult mai departe decît comunicarea însăși: se transformă în factori de modificare a realității umane și a istoriei sale.

În lucrarea mea intitulată *Antropologia metafizică* [1], dînd o mai mare amploare ideilor formulate mai înainte în discursul de recepție în Academia Spaniolă, am

[1] Ediția a doua, *Revista de Occidente*, Madrid, 1973, cap. 27. Există traduceri în engleză (1971) și portugheză (1971).

Scanned with OKEN Scanner

studiat trei nivele complet distincte ale fenomnului care se numeşte de obicei «lingvistic»: vorbirea, limbajul şi limba. Cel dintîi, *vorbirea*, aparţine condiţiei oricărei vieţi personale, biografice — şi prin aceasta vieţii *umane*, singura pe care o cunoaştem în mod real şi direct —; cel de al doilea, *limbajul*, este o determinare a acestei vieţi umane aşa cum efectiv există, adică a *structurii sale empirice*, şi cum ansamblul structurilor empirice ale vieţii umane este ceea ce numim « omul », studiul limbajului aparţine nivelului *antropologiei*; în sfîrşit, cel de al treilea, *limba*, este forma particulară în care se realizează limbajul în cadrul unei *societăţi* (sau un grup de societăţi unite printr-o legătură lingvistică, cum sînt ţările hispanice, bunăoară), şi cercetarea sa corespunde *sociologiei*.

Comunicarea umană se realizează la aceste trei nivele, iar schimbările tehnice în comunicare le afectează pe toate trei, şi în feluri diferite. Lipsa de claritate asupra acestor chestiuni a tulburat în mare măsură înţelegerea multor fenomene importante. Dacă se face o istorie a momentelor capitale în care s-au produs variaţiile substanţiale, se vede că nu pot fi puse pe aceeaşi linie şi că au repercusiuni diferite. Şi acest lucru e mai lesne de văzut — şi are consecinţe mai mari — în zilele noastre.

Vom lua în considerare cinci momente hotărîtoare: 1) invenţia « scrierii » în sens larg; 2) scrierea fonetică; 3) tiparul; 4) fixarea şi transmiterea glasului; 5) multiplicarea instantanee şi combinarea glasului cu imaginea.

Comunicarea normală, prin intermediul gestului şi cuvîntului, a fost restrînsă la început la persoanele *prezente* — şi aflate la mică distanţă, mai exact la distanţa de audiţie a glasului — şi, pe lîngă aceasta, a fost *fugară:* glasul şi gestul se pierd. O întreită necesitate umană a dus la « scriere »: necesitatea de a aminti ce este de făcut (legarea unei panglici la deget sau nodul la batistă); necesitatea de a comunica unei persoane aflate la mare depărtare (sau în viitor) un mesaj sau o poruncă; necesitatea de a marca ceva ca propriu sau aparţinînd cuiva (vite, arme, produse, ca de exemplu ceramica). Dezvoltarea acestor necesităţi a dus la reprezentarea *vizuală* a lucrurilor sau conceptelor, într-un mod ideografic sau pictografic, care a atins o perfecţiune remarcabilă. Mai rămîn urme ale acestei reprezentări în sistemele noastre europene actuale: numerele reprezintă direct obiectele (fără referinţă la numele lor, în nici o limbă); unele semne au o valoare analogă; de exemplu, $100 se « citeşte » în Mexic « cien pesos », iar în Statele Unite ale Americii se « citeşte » « one hundred dollars » — realităţi lingvistice complet diferite. Data de 1975 se « citeşte » în moduri diferite după « contexte », adică după limbile în care se scrie. Acelaşi lucru l-am putea spune despre notarea muzicală sau a formulelor matematice (chiar dacă acestea pot folosi « litere » care aparţin unui alfabet, dar care nu funcţionează ca litere).

Scrierea fonetică — silabică sau, în forma ei cea mai desăvîrşită, alfabetică — a însemnat un fabulos progres tehnic; dar, independent de acest lucru, a însemnat legarea scrierii de *limbaj* (şi nu doar de « vorbire »), sub forma concretă a unei *limbi* sau alteia. Semnele scrierii fonetice reprezintă *sunete*, prin urmare *cuvinte*, realităţi *auditive* (motrice şi auditive totodată pentru cel care vorbeşte), care în felul acesta dobîndesc permanenţă *(verba volant, scripta manent)*, şi capacitate de actualizare repetată; şi, în acelaşi timp, de transmitere la distanţă pînă la cel absent, inclusiv absentul care este omul viitor, cel care încă nu s-a născut. Dar scrierea, fiind legată de o anumită limbă, îşi pierde universalitatea, rămîne cantonată într-o formă particulară de vorbire sau « grai viu », şi valabilitatea ei rămîne prin urmare restrînsă la o societate (sau grup de societăţi lingvistice înrudite), ceea ce ne obligă la executarea unei operaţii noi — anticipată de interpreţi sau dragomani, « limbi » în vocabularul cronicarilor spanioli care istorisesc descoperirea Lumii Noi — şi anume traducerea. Pe de altă parte, scrierea fonetică reţine numai acele elemente

Scanned with OKEN Scanner

ale vorbirii care sînt « relevante » pentru semnificație, și doar într-un mod foarte imperfect reține elemente expresive, care sînt esențiale în limbajul real ; « limba scrisă » nu e niciodată în întregime limbă.

În schimb, scrierea conferă limbajului o serie de atribute pe care nu le are în autentica sa realitate auditivă ; de exemplu, caracterul sinoptic, simultan, față de condiția temporală și succesivă a cuvîntului vorbit. « Tabloul sinoptic », care poate fi cuprins și înțeles dintr-o privire, nu există în vorbire ; posibilitatea de a-ți arunca o privire și de a răsfoi, de a căuta repede un pasaj într-un text, reversibilitatea, alfabetizarea, nimic din toate acestea nu există în vorbire, și există în schimb în scriere.

Tiparul, acum o jumătate de mileniu, a introdus o transformare strict tehnică, care a avut repercusiuni enorme. Nu trebuie să ne gîndim numai la cărți, ci și la reproducerea de imagini, de o importanță extraordinară în acea epocă, în care doar infime minorități știau să citească. Pictura, sculptura, miniaturile, decorația — capitelurile, ceramica etc. — au jucat un rol foarte mare în transmiterea ideilor, cunoștințelor și sentimentelor. Educația religioasă se făcea prin cuvînt — *fides ex auditu* — și prin imagini, din care mulțimea învăța, pe baza cărora își imagina și retrăia Istoria Sacră — *Biblia pauperum*. Acest fenomen nu se încheie odată cu tiparul, ci dimpotrivă : gravuri și stampe duc pretutindeni ceea ce mai înainte contemplau — de la distanță, cu mai puține detalii — mult mai puțini oameni. Închipuiți-vă ce a însemnat acest lucru în America de limbă spaniolă în timpul primului veac, poate chiar în timpul primelor două veacuri, ale epocii viceregatelor.

Dar, firește, elementul decisiv a fost imprimarea scrierii, multiplicarea textelor scrise, pînă atunci rare și costisitoare. Difuzarea știrilor și ideilor, posibilitatea de a notifica ordinele și legile, toate acestea s-au transformat începînd de la sfîrșitul veacului al XV-lea. Și comunicarea orală a fost înlocuită din ce în ce mai mult cu scrierea, prezența a fost înlocuită de distanță, cuvîntul actual a fost înlocuit de cuvîntul pe care-l putem numi « diferit » și întrucîtva depersonalizat. În același timp se pierde influența imaginii ; se aude și se privește din ce în ce mai puțin, pentru a executa în schimb, în doze incomparabil mai mari, această operație, înainte minoritară, pe care o numim citit. Lectura își pierde treptat conexiunile reziduale cu cuvîntul vorbit — lectură cu glas tare, mișcări incoactive ale buzelor în timpul lecturii la persoanele mai puțin obișnuite cu această activitate — pentru a se transforma într-un proces vizual și mental, fără repercusiuni auditive sau motrice.

Secolul al XIX-lea aduce o serie de inovații tehnice care răscolesc această schemă a Epocii Moderne. Telegraful, oferind cvasi instantaneitatea transmisiei, restituie scrierii una din trăsăturile caracteristice ale cuvîntului vorbit. Dar lucrul de căpetenie l-au constituit invențiile lui Graham Bell și Thomas Edison : telefonul și fonograful sau gramofonul.

Comunicarea telefonică se întoarce la cuvîntul vorbit, numai că o face *la distanță;* prezența nu mai este necesară, și se introduce o stranie, neliniștitoare « prezență » virtuală a persoanei pe care o auzim și *cu care vorbim* în timp ce ea se află departe. Reapare glasul, și odată cu el intonația, elementul personal. Dar, pe lîngă aceasta, reapare reciprocitatea, comunicarea în amîndouă sensurile — scrierea era exclusiv transmitere într-o direcție, de la cel care scrie la cel care citește, și mijlocul cel mai apropiat de conversație îl constituiau scrisorile, separate prin elementul timp. Telefonul a alterat formele conviețuirii. A umanizat-o enorm — dacă îl comparăm cu scrierea —; dar a și dezumanizat-o : —dacă îl comparăm cu conversația directă a persoanelor particulare. A apărut însă o problemă nouă : omul de azi vorbește la telefon *în loc să scrie;* dar de foarte multe ori vorbește la telefon *în loc să facă*

Scanned with OKEN Scanner

vizite. Și comunicarea telefonică, care în sine e același lucru în ambele cazuri, văzută concret și în termeni umani înseamnă *contrariul*.

Cum cantitatea, ajunsă la un anumit grad, se transformă în calitate — Hegel știa aceasta foarte bine —, « posibilitatea » de a vorbi la telefon, care e situația dominantă în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, nu e totuna cu situația actuală, în țările dezvoltate, cînd cea mai mare parte a populației e *legată telefonic*, și prin urmare prezența virtuală poate fi actualizată în orice clipă. Într-o țară ca Statele Unite ale Americii, într-un grad ceva mai mic în Europa de Apus și în cîteva alte țări, toți oamenii sînt « disponibili », sînt abordabili prin glas, și fiecare poate vorbi cînd dorește, nu cu toți ceilalți, dar cu *oricare* dintre ei. De aceea « densitatea telefonică » e un element structural de prim ordin, care diferențiază profund diversele țări ale lumii actuale.

Fonograful, gramofonul și mai tîrziu magnetofonul și celelalte procedee de înregistrare și actualizare a sunetului — și îndeosebi a glasului — au reprezentat cealaltă cale de întoarcere la cuvîntul vorbit după scriere. Dacă telefonul a asigurat transmiterea la distanță, aceste mijloace de înregistrare au făcut posibilă conservarea, perpetuarea, posibilitatea ca ceea ce se spune « să rămînă », fără a înceta să fie ceva « spus ». Se poate păstra glasul, felul de a spune, inflexiunile personale sau de moment, muzicalitatea, particularitățile de pronunție ; și, mai ales, elementul de « apelare » (în sensul dat de Bühler), faptul că limbajul are un destinatar căruia i se vorbește.

Închipuiți-vă ce ar fi fost convietuirea umană și cultura întreagă dacă printr-un hazard — tehnic neverosimil, dar oricum nu imposibil de conceput — s-ar fi inventat tehnicile de păstrare și reproducere a glasului înainte de inventarea scrierii, de transformarea cuvîntului în sistem de semne vizuale. Probabil că atunci omul n-ar fi ajuns să scrie, și prin urmare nici să citească. Nu e ușor să ne reprezentăm cît s-ar fi cîștigat și cît s-ar fi pierdut, cît de diferite ar fi structurile relațiilor umane, ale gîndirii, ale acumulării cunoștințelor, ale utilizării lor.

Schimbările decisive, cum am văzut, s-au petrecut la intervale lungi, poate cu goluri de milenii între primele etape. Se poate observa totuși o neliniștitoare accelerare : cel de al treilea moment și cel de al patrulea sînt despărțite doar de patru secole ; cel de al patrulea și cel de al cincilea, de mai puțin de unu ; și numai cîteva decenii se interpun între fazele de enormă importanță ale celui din urmă moment, pe care-l parcurgem acum și care caracterizează condițiile epocii noastre.

În primul rînd, multiplicarea, cu alte cuvinte participarea masselor la procese care pînă atunci fuseseră individuale sau restrînse la minorități. Radioul face ca nenumărați oameni să asculte în același timp aceleași lucruri. În 1920 încep să funcționeze primele posturi de emisie regulate. Mai întîi se ascultă radioul cu căști, în tăcere și în solitudine ; dar foarte curînd se introduc difuzoare, și glasurile se difuzează, pătrund în alte case, se ascultă în grupuri, pe urmă în mari concentrări umane. Fără radio și sisteme de difuzoare, politica lui Hitler n-ar fi fost posibilă (poate că televiziunea ar fi alterat-o profund, poate că ar fi făcut-o să eșueze înainte de a apuca să ducă Europa la dezastru). În 1948, invenția tranzistorului face ca radioul să devină independent față de rețeaua electrică, îl face transportabil în orice loc, în întregime portabil. Consecințele, bune și rele, sînt incalculabile. Și să nu se uite (deși azi e încă un aparat minoritar și puțin folosit) radioul care funcționează în ambele sensuri, un *walkie talkie* ce permite comunicarea reciprocă.

Aproximativ tot pe atunci se generalizează televiziunea, care avea să devină, de la sfîrșitul celui de al doilea război mondial, cel mai important mijloc de comunicare. Spre 1950 e frecventă în Statele Unite, în deceniul următor se generalizează aproape în întreaga lume. Puțin mai tîrziu se introduce televiziunea în culori, care

Scanned with OKEN Scanner

adaugă noi motive de atracție și sporește vivacitatea. Milioane de oameni sînt « expuși » la televiziune. În cîteva țări dezvoltate se poate spune că întreaga populație are acces la ea.

Ce înseamnă aceasta? Într-un anumit sens, întoarcerea la *vizualitate*, față de caracterul auditiv al radioului ; dar, spre deosebire de scriere, televiziunea, asociată la transmiterea sensului, păstrează dimensiunea auditivă. Aceasta înseamnă că, pentru prima dată în istorie, tehnica restituie fenomenul integral al vorbirii. Îl auzi pe cel care vorbește, dar îl și vezi în același timp : îl vezi vorbind în timp ce îl asculți.

Și aici intervine un element despre care nu am vorbit mai înainte, fiindcă nu era vorba direct despre « comunicare », ci despre « reprezentarea » vieții umane : *cinematograful*. Televiziunea, care a devenit, ca instrument de comunicare, ceea ce a fost înainte radioul, este totodată moștenitoarea cinematografului. Ecranul de televiziune e înțeles ca o « reducere » a ecranului de cinematograf ; « micul ecran », se spune adeseori, cu o expresie care se referă la celălalt, la marele ecran, în funcție de care e interpretat ecranul de televiziune.

Să reținem cîteva caracteristici pe care acest fapt le implică. Prezența cinematografului introduce în televiziune « reprezentativul » ; funcționează ca un scenariu ; cadrul ecranului slujește de instrument de scenificare ; schimbările de perspectivă, după cum funcționează o cameră sau alta ; lungimea planurilor și întregul mod de prezență la televiziune sînt de proveniență cinematografică. Mobilitatea camerelor, capacitatea lor de deplasare, face ca televiziunea să-l poată purta pe spectator în diverse locuri și-i permite să « asiste » la ceea ce în alte forme de comunicare — incluzînd și « retransmisia » radiofonică — trebuia să-și imagineze. Să se compare versiunile distincte ale unui meci de fotbal, ale unei defilări, ale unei curse de automobile, ale unei ceremonii.

Dar, pe de altă parte, dimensiunile reduse ale ecranului de televiziune modifică în mod esențial contemplarea : pe cînd radioul și cinematograful permit formarea unor *publicuri*, chiar de masse largi, televiziunea este în mod esențial *privată* : o vezi acasă, singur sau într-un mic grup compus din indivizi. Locul ei nu e viața colectivă, ci viața individuală (sau interindividuală, după terminologia lui Ortega). Repercusiunea asupra vieții se produce, așadar, în singurătate sau în intimitate ; impune prim-planul, perspectiva apropiată, imediateța. Cu mulți ani în urmă am semnalat efectul televiziunii asupra Washingtonului, transformat datorită ei într-o adevărată « scenă » a vieții politice a Satelor Unite, în capitala « trăită » a țării ; dar în același timp am semnalat ciudata « umanizare » pe care o produce televiziunea, viziunea minuțioasă și detaliată pe care o oferă spectatorului, în liniștea casei sale, departe de agitația orgiastică a mulțimilor ; am amintit cum discreditarea senatorului Joseph McCarthy s-a produs în primul rînd din pricină că lumea nu putea suporta expresia lui cînd i se puneau întrebări, și americanii l-au găsit absolut « antiamerican », contrar principiilor centenare ale convietuirii în Statele Unite [1]. De aceea mă întrebam mai înainte dacă național-socialismul german, care a fost posibil prin radio și difuzoare, ar mai fi fost posibil prin televiziune. . .

Televiziunea face cu putință pentru prima oară în istorie, ca o țară întreagă — sau lumea întreagă în curînd — să asiste la un eveniment ori la un spectacol, să asculte cuvintele unui om, să-l vadă vorbind, să simtă prezența lui vie. Invenția benzii video permite repetarea spectacolului, îl face disponibil pentru un timp nelimitat. Nu rămîn numai scrierile, numai cuvintele, ci și glasul, gestul, expresia,

[1] Vezi capitolele despre *Televiziune* și *Publicul în Statele Unite*, din cartea mea *Los Estados Unidos en escorzo*, apărută și în engleză cu titlul *America in the Fifties and Sixties*, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

zîmbetul, emoția, mînia, durerea, calmul, bucuria. Și *telestarul*, pe de altă parte, face posibilă instantaneitatea comunicării universale, asistența întregii lumi la ceea ce se întîmplă.

Am văzut cum a ajuns omul pe Lună, într-o zi din 1969, concomitent cu evenimentul ; am asistat la primii pași șovăitori ai omului în altă « lume », în ceea ce fusese absolutul *dincolo;* și-i vor putea vedea urmașii noștri, imaginea acestui moment nu se va pierde ; nici glasul cu care au fost pronunțate primele cuvinte omenești în satelit.

Sînt toate acestea adevărate? Eu aș spune că încă nu. Vreau să spun că toate acestea sînt posibile, se realizează, se petrec ; dar încă n-au exercitat asupra omenirii transformările înfiorătoare pe care le vor produce. Omul nu a asimilat încă toate acestea ; continuă să fie cel care era pînă nu de mult ; dar peste cîțiva ani, peste cîteva decenii se va petrece marea schimbare, poate o modificare în ceea ce eu numesc *structura empirică* a vieții umane, care constituie tema de meditație a antropologiei. Omul, în aspirația lui spre libertate, are de înfruntat toate acestea, pentru a-și făuri cu ele, ca materie primă, viața biografică, programatică, viitoare.

Comunicarea, datorită fabuloaselor posibilități tehnice de astăzi, a început să transforme *ceea ce* este omul ; dacă vreți să folosim o expresie veche și ilustră care nu e e destul de clară, natura lui ; dar omului însuși îi revine misiunea de a imagina, de a alege, de a hotărî *cine* va să fie.

În românește de ANDREI IONESCU

MARCEL POP-CORNIȘ

Mitul eroului și cultura mass-media

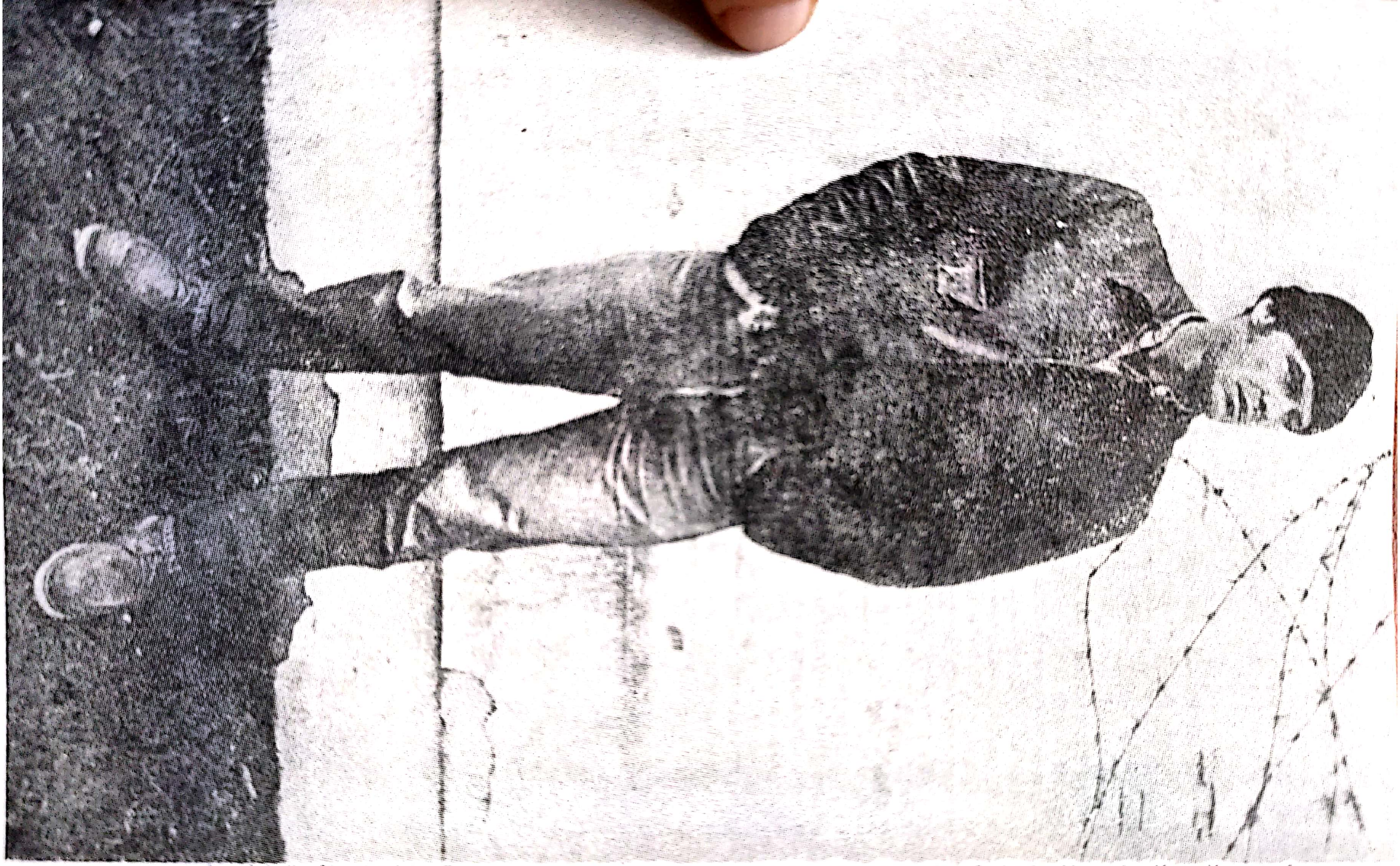
KEN KESEY: Zbor peste cuibul cucului

Anul 1962 — cînd Ken Kesey își publica primul roman, *One Flew Over the Cuckoo's Nest (Zbor peste cuibul cucului)* —, poate fi considerat un moment de referință în evoluția « noului roman » american. În același an apăreau cărți semnate de

Scanned with OKEN Scanner

Coperta ediției populare a romanului

Scanned with OKEN Scanner



Imagini din filmul lui M. Forman bazat pe ecranizarea prozei *One Flew Over the Cuckoo's Nest* de Ken Kesey; în rolul principal, Jack Nicholson

Scanned with OKEN Scanner

Vladimir Nabokov, Philip Roth, Jack Kerouac și William S. Burroughs (prima ediție americană a *Prinzului în nud*), iar în anul precedent amplele narațiuni ale lui John Barth (*Negustătorul de tutun*) și Joseph Heller (*Regulamentul 22*). Împreună, ele conturau un moment al noului experiment romanesc, al exuberanței imaginative și vervei lingvistice caracteristice deceniului șapte. O exuberanță a experimentărilor bine definită de titlul romanului lui Philip Roth, *Letting Go*, dar care a fost curînd tulburată de evenimentele dramatice din anul următor, începînd cu asasinarea președintelui John F. Kennedy, noua literatură fiind forțată să părăsească utopismul și vizionarismul naiv și să accepte viziunea sumbră, tragi-comică a anti-Utopiei.

Ken Kesey avea, în 1962, douăzeci și șapte de ani și devenise deja cunoscut în statul copilăriei sale (Oregon) ca atlet și tînăr cărturar, ilustrînd parcă mitologia adolescentului american bun la toate, trăindu-și aventura vieții cu patima unui personaj al lui Kerouac. Sosise cu puțin înainte la Universitatea Stanford din California pentru a se pregăti să scrie « marele roman american » visat și de iluștrii săi predecesori Melville, Poe, Faulkner (scriitorul lui preferat), Steinbeck, Thomas Wolfe, Hemingway. În acest scop se apropiase (mai mult decît alți contemporani) de tradiția eposului (romanțului) simbolic; dar în egală măsură și de generația noilor exploratori ai Leviatanului contemporan și ai frontierelor limbajului, Burroughs, Salinger, Ginsberg, Brautigan, împreună cu care dorea să definească o nouă experiență literar-existențială, să contribuie la afirmarea unei specii moderne de proză, realist-ironice, *dialogice*, de vreme ce intenționa să exploateze dialogul intertextual cu formele și stilurile literare ale unei epoci. Întocmai ca și Vonnegut, Kesey a extins acest dialog la formele numitelor *mass-media* și ale culturii « populare ». El a intuit semnificația (și totdată limitele) noii civilizații audio-vizuale propagate pe toate canalele în America contemporană. Cele două romane ale sale, *Zbor peste cuibul cucului* și *Sometimes a Great Notion* (*Uneori un gînd ascuns*, 1964) convoacă încă din titlu elemente ale culturii (și subculturii) « pop » (balade de « country and western », comicsuri, filme de aventuri, slogane și clișee ale propagandei mass-media) pentru a demonstra influența lor conjuncturală, pentru a le parodia și a le demasca mitologia naivă. Ambele romane, rescrieri ale *mitului eroului* din eposul clasic, sînt în același timp și polemici implicite cu formele luate de acest mit în cultura « pop », toate exaltînd pe supra-eroul momentului, avatar simplificat al pionierului și exploratorului tradițional. Prin R.P. McMurphy, din primul roman, el devine « super-psihopatul » unui azil de nebuni (metaforă evidentă a întregii Americi), iar prin Hank Stamper, din cel de al doilea, « omul de fier », primitivul contemporan, descendent al pionierilor din vest.

O a treia variantă a supra-eroului lui Kesey apare în cea mai experimentală (și mai autobiografică) carte a sa, *Kesey's Garage Sale* (*Licitația din garajul lui Kesey*, 1973) — în persoana lui Devlin Deboree, « iluminatul » mentor al mișcării hippy, « diletantul mistic » visînd o revoluție dionisiacă în care el să joace un rol inspirat de *Zarathustra* lui Nietzsche. Întreaga carte poate fi citită ca o istorie polemică a mișcărilor naiv-protestatare din anii 1960, ironizate copios prin chiar mijloacele cultivate de ele: colajul suprarealist, « psihedelic » de text, imagine, scenariu « happening ». Sîntem în fața unui original *experiment multi-media* (încercat și de alți prozatori americani contemporani), destinat unei receptări pe mai multe canale. Textul este însoțit de benzi desenate, reclame, criptograme, fotografii și caricaturi care toate reconstituie istoria culturală a unui deceniu, descompunînd și reordonînd într-o perspectivă nouă simbolica și mitologia ei.

Intenții similare există și în primul roman, *Zbor peste cuibul cucului*. Nu întîmplător, această carte a devenit la un moment dat (ca de altfel și romanele anterioare ale lui Vonnegut) un model al literaturii « underground », anti-oficiale. Motiv

Scanned with OKEN Scanner

pentru care regizorul Milos Forman s-a și oprit asupra cărții în 1975, ecranizînd-o într-o peliculă de mare succes, (însoțind-o patru ani mai tîrziu cu versiunea cinematografică a operei rock *Hair*, reconstituind astfel, într-un inedit diptic, biografia — parte ironică, parte nostalgică — a generației '60 de tineri contestatari cu flori la butoniere.) Chiar Ken Kesey a atras atenția asupra semnificațiilor politice ascunse ale narațiunii sale: inițialele personajului său, R.P.M. pot fi citite și ca « revolution per minute » ; Sora șefă, am adăuga noi, este contestată de anarhistul romanului ca simbol al societății burgheze represive de « rats » / șobolani (vezi numele ei). În fine, « zborul peste cuibul cucului » evocă simbolic obsesia evadării, a levitației și zborului metafizic deasupra realității opresive din care generația nemulțumită a anilor 1960 și-a construit o adevărată mitologie (bine explicată și parodiată de « Vocea din cer », naratorul dramei scenariu ce constituie miezul ultimei cărți, *Licitația din garajul lui Kesey*).

Dar Ken Kesey nu a împărtășit (nici chiar în răstimpul cît a renunțat la scris pentru a se alătura experimentului social al epocii) anti-intelectualismul acestei tinere generații. De aceea nu credem că autorul *Zborului peste cuibul cucului* ar ilustra, așa cum afirmă Jack Hicks [1] specia literaturii « contra-culturale », alături de Brautigan și Percy. Înțelegînd să renunțe la prejudecățile romanului convențional față de formele neoficiale ale culturii, Kesey le-a asimilat în opera sa într-o polifonie romanescă menită să definească mai bine o epocă a « galaxiei Marconi » (să nu uităm că și cartea lui Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg*, anunțînd noua cultură audio-vizuală, a apărut tot în 1962), dar în același timp să îi denunțe cu umor clișeele. În acest scop el a recurs, ca și alți contemporani, la procedeele caracteristice ale unui tip de proză care a fost numit « fantezism ironic », « noul absurd » sau « umor negru », însoțind narațiunea realistă cu experimentul, pastișa și parodia stilistică sau tematică.

Credem însă că intențiile autorului în cele două romane ale sale depășesc limitele genului descris cu epitetele de mai sus. Chiar Raymond M. Olderman, autorul celei mai interesante analize de pînă acum a literaturii deceniului șapte [2], deși îl înscrie pe Ken Kesey între practicanții « umorului negru », recunoaște că *Zbor peste cuibul cucului* este o « fabulă modernă ce reactivează multe din procedeele tradiționale ale romanțului », « perfect structurată simbolic » în jurul motivului graalic al refertilizării « tărîmului pustiu ». Criticul îl identifică pe Randle Patrick McMurphy cu exploratorul arhetipal, poposit într-un ospiciu (variantă funambulescă a « țării pustii ») pentru a săvîrși o serie de ritualuri ale resuscitării la capătul cărora se sacrifică eroic, nu înainte de a reda puterile Regelui pescar (naratorul Bromden, provenit dintr-un trib de pescari indieni) și a-l pregăti pentru evadarea din lumea infertilă a Sorei șefe (avatar al monstrului castrator, Madame Sosostris — falsa ghicitoare — sau Belladonna din poemul lui Eliot).

Dar, așa cum am mai arătat [3], romanul poate fi citit și ca o replică modernă a eposului melvillian *Moby Dick*. Relația respectivă este subliniată chiar în text: vezi echipamentul arborat de R. P. McMurphy în confruntarea sa cu « leviatanul » spitalului (Sora șefă) — o pereche de chiloți negri împodobiți cu două balene albe. Meta-

---

[1] Jack Hicks, *In the Singer's Temple: Prose Fiction of Barthelme, Gaines, Brautigan, Piercy, Kesey and Kesinsky*, Chapell Rill, Univ. of North Carolina Press, 1981

[2] Raymond M. Olderman, *Beyond the Waste Land, The American Novel, in the Nineteen-Sixties*, New Haven & London, Yale, Univ. Press, 1973, p. 26, 28—29.

[3] Vezi articolul « Paradigma melvilliană și noul roman american » în *Studii de literatură universală*, vol. XXI, Buc., 1980, pp. 87—94; de asemenea *Anatomia balenei albe*, cap. « Avataturile balenei albe azi », Editura Univers, 1982

Scanned with OKEN Scanner

fora predilectă a lui Kesey, aceea a unui conflict dramatic-ritualic între oponenți bine conturați, este aici exemplificată de înfruntarea arhetipală între erou și un avatar al monstrului represiv, înfășurat în albul imaculat, rece și asexuat al uniformei de infirmieră. Ambii combatanți sînt transfigurați de locatarii spitalului, încredințîndu-li-se un statut demn de o asemenea confruntare. Sora șefă la proporții monstruoase, supraumane, mai ales în imaginația surescitată a naratorului. Ea devine stihinică ca un crivăț, mecanică, animalică, cu darul de a se multiplica (și alte femei din vecinătatea spitalului, mame ori soții ale pacienților îi seamănă) și de a crește peste orice limită. Ea visează o lume depersonalizată, computerizată, o lume a epavelor fizice și psihice care sînt « cronicii », pe care să-i poată domina precum o Magna Mater.

De cealaltă parte, R. P. McMurphy este supradimensionat în același fel: vital agresiv, retoric, extrovertit, « un jucător iscusit și fanfaron, un uriaș irlandez, roșcovan, scandalagiu, și un cowboy de cinema ieșit în mijlocul uliței ca să braveze moartea », McMurphy ilustrează arhetipul exploratorului și aventurierului american construit (serio-comic) cu mijloacele mitologiei populare. Adesea el pare modelat pe gustul filmelor western și al comicsurilor, avatar al « supraomului » (« superman ») salvator. El beneficiază și de o costumație potrivită, de o gestică stereotipă de personaj de cinema. Pe de altă parte, însă, mai ales portretul fizic îl apropie de Ahab (vezi cicatricele sale ce sugerează un destin « marcat ») sau de arhetipul pionierului din vest (palma sa este o veritabilă hartă a provinciilor vestice ale Statelor Unite pe care eroul le-a colindat în lung și în lat).

Filmul lui Milos Forman a renunțat la această latură hiperbolică (mitic-arhetipală) a tipologiei, după cum a renunțat în mare parte și la *medierea* prin narator a narațiunii filmice, la viziunea halucinant-metaforică a lui Bromden. Sora șefă este interpretată (cu talent) de o actriță deloc monstruoasă în înfățișare (Louise Fletcher) care printr-un psihologism redus la dimensiuni umane, reușește totuși să contureze un caracter puternic și, adesea, terifiant. La fel McMurphy (interpretat de Jack Nicholson) este parțial demitificat, obligat să-și joace rolul cu mai multă discreție și fără mare parte din încărcătura simbolică a prototipului originar. În fine, camarazii săi, « activii » secției psihiatrice, sînt ușor șarjați, apărîndu-ne ca niște inofensivi pensionari ai ospiciului, cu ciudățenii în cele din urmă credibile. Realismul moderat și ironic al viziunii regizorale are unele avantaje: el subliniază eficace confuzia între raționalitate și patologie, între comunitatea spitalului și lumea din afară, făcîndu-le așadar permutabile.

Și în romanul lui Kesey există o similară intenție parodiantă, demistificatoare, dar ea se realizează în paralel (și în contrast ironic) cu operația inversă de hiperbolizare a personajelor implicate în conflictul care depășește semnificația datelor inițiale.[4] McMurphy dramatizează foarte bine ambiguitatea tematică și tipologică a cărții, jocul mistificant al realității și al aparenței, identității și măștii (pseudo-identității). Personajul are calități evidente de histrion, de « manipulator » și « șarlatan » melvillian (pe această cale se și apropie periculos de caracteristicile Sorei șefe), confecționîndu-și rolul de supraerou adecvat temperamentului său. Folosind forța mesmerică a inteligenței sale native, talentele sale de comedian, McMurphy se impune în fața celorlalți pacienți obligîndu-i să-i sprijine cruciada împotriva ordinii represive instituite de Sora șefă. Dar el este, cel puțin în egală măsură, și produsul imaginației vindicative a pacienților, al nevoii lor catartice de salvare. El este atras în *cursa* inevitabilă a confruntării sale finale cu Sora șefă, obligat să-și

[4] O primă recuperare a cărții în dialogul ei cu versiunea ecranizată a încercat, la noi Radu Beligan în Jurnalul său spiritual, *Luni, marți, miercuri...* Editura Eminescu, 1978, p. 157—158

Scanned with OKEN Scanner

joace pînă la capăt rolul de salvator, « telecomandat » (ca un robot din filme) de cei patruzeci de locatari ai salonului psihiatric.

Abia în confruntarea finală, McMurphy renunță, copleșit de fatalitatea destinului său, la rolul său confecționat; el se arată strivit de responsabilitatea lui, vulnerabil. Demonstrația Sorei șefe pare să fi reușit: « super-psihopatul » e redus la scara sa umană, eroul, « sfîntul », « martirul » e demitizat (să observăm că și McMurphy își propune pe parcursul disputei sale cu infirmiera șefă să compromită statutul ei simbolic, mitul invincibilității acesteia). Dar abia retras din scenă, McMurphy este din nou mitizat de pacienții salonului, el devine subiectul unei hagiografii naive și inspiratorul unor noi acte de rebeliune. Nevoia pacienților de o nouă mitologie este înțeleasă de naratorul Bromden, (un Ishmail al romanului) care — deși între timp a descoperit natura profund umană a lui McMurphy dincolo de masca sa de super-combatant — le redă acestora idolul lor. Într-o scenă finală premergînd evadarea sa din spital, el desparte trupul mutilat al lui McMurphy (după lobotomie) de rudimentul de viață umilitoare care i-a mai fost lăsat, pentru a-i salva memoria și a demonstra pacienților că sacrificiul său în confruntarea cu leviatanul social nu a fost lipsit de semnificație. Aceasta chiar și în condițiile în care, cum înțelege prea bine Bromden, Sora șefă nu este decît o *fațadă* în spatele căreia se ascund forțe sociale mult mai ample, neconcretizabile (și deci neasaltabile), ce nu pot fi definite decît eventual printr-o metaforă plurivocă (« the Combine », expresia utilizată de Bromden, este traductibilă prin « Organizația », « Combinatul » dar și « Combina » — Mașina represiunii și uniformizării sociale).

Care va fi destinul viitor al lui Bromden aflăm dintr-o scrisoare expediată de un pretins prototip real al personajului (publicată în *Licitația din garajul lui Kesey*): indianul s-a stabilit în Canada, ducîndu-și aparent fericit existența modestă de portar și om de serviciu; visînd poate că într-o zi, așa cum îi sugera ironic McMurphy, va primi dreptul de-a întruchipa pe indianul răzbunător din serialele televiziunii americane. În ceea ce-l privește pe eroul vestului american, destinul său este analizat în continuare în ampla narațiune *Sometimes a Great Notion (Uneori un gînd ascuns*, 1964), o veritabilă sagă (de 600 pagini) a unui clan de pionieri, de la sfîrșitul veacului trecut pînă în epoca civilizației mass-media. Romanul, o ambițioasă construcție polifonică, convocînd un arsenal impresionant de procedee narative din tradiția Joyce-Dos Passos-Thomas Wolfe și evocînd un mare număr de personaje prin tehnici *colective* și *simultane* de povestire, își plasează acțiunea din nou în statul Oregon, într-un ținut primitiv și ostil, bîntuit de ploi interminabile și cotropit de supravegetație și putregai. Acesta este unul din teritoriile visate odinioară de pionierii americani care, împinși încoace de « foamea de spațiu », s-au pomenit într-un ținut a cărui imensitate și sălbăticie îi umilește. Un ținut străbătut de rîul serpentin și monstruos care anual își culege birul de vieți. Între rîu și localnici s-a încheiat un fel de pact tacit, localnicii retrăgîndu-se de pe malurile lui inospitaliere spre interior. O singură casă se înalță pe una din insulele rîului, « un monument haotic și încăpățînat », casa Stamper.

Între membrii clanului Stamper și locuitorii tîrgului Wakonda există un conflict (sau măcar o ruptură) de mai multe generații, care acum ia forme violente în timpul unei greve a forestierilor. Fără să aibă pregnanța conflictului din romanul anterior (unde spitalul psihiatric putea fi citit ca o metaforă a întregii societăți [5]), acest conflict oarecum localizat angajează totuși forțe bine conturate și chiar instituții (sindicatul forestier, compania de exploatare, biserica, etc.), într-o dramă simbolică.

[5] O metaforă a «lumii ca ospiciu» (vezi art. lui Weller Wembler, « The Metaphor of the World as an Insane Asylum » în *ETC. A Review of General Semantics*, vol. XXVI dec. 1969, pp. 413—424)

Scanned with OKEN Scanner

Anarhici, anti-intelectuali, cu orgoliul și individualismul excesiv al pionierilor de altădată, membrii clanului sînt supuși unei duble confruntări: cu natura ostilă, greu de înfrînt fără o minimă solidaritate cu semenii, și cu comunitatea (sindicatul) tăietorilor de lemne, întărîtată de atitudinea de « spărgători de grevă » a familiei Stamper.

Individualismul de tip emersonian al protagoniștilor pare cumva anacronic mai ales în America contemporană, dominată de forțe sociale instituționalizate care limitează în bună măsură inițiativa personală. Comunitatea tîrgușorului Wakonda, confruntată cu problemele depresiunii economice de după războiul din Coreea, este tentată, firește, să caute țapi ispășitori. Noțiunilor mai vagi de « automatizare », « administrație federală », « birocrație », « pericol atomic », ea le va prefera un inamic public mai concret: Hank Stamper și clanul său. Ca atare ea va confecționa protagonistului Hank Stamper un rol adecvat de « villain » (răufăcător), asezonat cu clișeele subculturii western. Mai mult chiar, va arunca împotriva lui un șalanger pe potrivă, pe Biggy (« Matahală ») Newton, huliganul de profesie. Cînd, într-o bătaie regizată după toate regulile « saloon-ului » din filmele western, șalangerul iese serios demolat din disputa cu Hank, conducătorul local al sindicatului va instiga mulțimea la alte acte violente, grotești, și ele fără sorți de izbîndă (dealtminteri personajul principal pare a prospera, ca și McMurphy, din opoziție).

Hank Stamper va ieși în schimb înfrînt (cel puțin pentru moment) din confruntarea cu natura: rîul îl prinde în cursa sa pe un membru al familiei și îl mutilează pe un altul. Orașul pare a trăi atunci delirul răului exorcizat. Barul local exultă în muzica « country and western » executată la ghitară de Ray, muzicianul care se va sinucide mai apoi în chip neașteptat, punînd capăt orgiei convenționale a comunității (la care participă și conducătorul spiritual al unei secte bigote de enoriași ai « științei

Scanned with OKEN Scanner

metafizice »). Din confruntarea socială care a condus spre un fals deznodămînt, oponenții au ieșit deopotrivă înfrînți. Viața aspră a forestierilor din Oregon a spulberat clișeele simplificatoare la care a fost redusă de idealismul unor instituții sociale și religioase, de cultura mass-media.

Al treilea conflict semnificativ al cărții — între Leland Stanford Stamper, primul intelectual dintr-o familie de pionieri analfabeți, și Hank —, are un deznodămînt similar, menit încă o dată să conteste mitologia populară a supra-eroului. Lee acceptă călătoria spre vest, la chemarea familiei sale, din mai multe motive: pe de o parte în intenția de a demonstra că Thomas Wolfe nu avea dreptate atunci cînd scria romanul *Nu te mai poți întoarce acasă;* pe de alta, pentru a încerca să demoleze mitul invincibilității fratelui Hank, « omul de fier » în umbra căruia a trăit o umilitoare copilărie pînă la refugiul său în universitățile din estul continentului. Alimentat de lecturile sale romanțioase și de comicsurile care descriu transformarea miraculoasă a adolescentului fragil într-un veritabil « captain Marvel » (personaj fictiv al unei serii de benzi desenate), Lee încearcă să-și înfrîngă fratele pe căi ocolite, apelînd la compasiunea soției lui Hank pe care, în cele din urmă, o seduce. Dar, în finalul romanului, Vivian (nume simbolic, subliniind natura vitală, generoasă a personajului) îi părăsește pe amîndoi frații, refuzînd să mai fie instrumentul disputei lor egoiste.

În ultima sa carte, *Licitația din garajul lui Kesey* (1973), scriitorul dezvăluie influența pe care a avut-o mișcarea feministă din a doua jumătate a deceniului șapte asupra concepției sale, obligîndu-l să părăsească (ca în finalul romanului anterior) « mistica eroismului masculin de tip hemingwayan ». Și în « Dincolo de graniță », scenariul autobiografic și experimental care recapitulează istoria mișcărilor anarhiste de la începutul deceniului, « revoluția » idealistului Devlin Deboree și a cama-

Scanned with OKEN Scanner

razilor săi hippy se încheie semnificativ prin domesticirea impulsului spre aventură și peregrinare. Tonul îl dau din nou personajele feminine care acceptă *maternitatea, creația, atitudinea responsabilă* în fața vieții. Am putea încheia și noi spunînd că această carte compozită care scoate la lumină documente personale și documentele scrise sau vizuale ale unei generații, este un fel de operație obstretică, o decantare ironică a adevărurilor și miturilor unei epoci culturale. Căci scriitorul care, atras la un moment dat de militantismul, adesea naiv, al generației '60, a părăsit scrisul pentru a deveni unul din tribunii ei, se reîntoarce acum la uneltele sale firești, devenind criticul autorizat al unei epoci și al mitologiei ei.

MIHAI MÎNDRA

WALKER PERCY
un romancier existențialist de expresie «mass-media»

Explicitarea complexului fenomen cultural american, prin transport « lingvistic », în Europa, rămîne un act riscant și grav. Traducătorul are statut de călător incognito. El dezbracă haina voinței proprii și survolează, imaculat, un spațiu populat de nefamiliare semne. « The Moviegoer », primul roman al scriitorului american Walker Percy, premiat cu National Book Award în 1962, constituie cazul tipic. Tălmăcirea sa recentă în limba română[1] se adaugă eforturilor de incorporare a valorilor literaturii universale contemporane în conștiința cititorului român. Evenimentul ne obligă la o introducere în problematica operei percyene și menționarea succintă a cauzelor care au provocat-o. Naratorul creditabil și protagonistul romanului, este John Bickerson (Binx) Bolling alias Roquentin, alias Meursault. Onomastica pe filieră existențialistă ar putea continua dacă n-ar fi necesar un « stop cadru » al mic burghezului american ce se află totuși pe un teren mai ferm, în Gentilly, New Orleans, decît predecesorii săi europeni. Prosperul om de afaceri, retras în cartierul elegant și monoton al unui oraș dominat altfel de temperament sudic, și-a construit cu minuție o fragilă carcasă confortabilă, un rol de figurant, în complicatul spectacol al societății americane meridionale.

---

[1] *Mirajul fericirii*, în românește de Cătălina-Antonia Stoenescu, Ed. Univers, Buc. 1982.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o tonalitate confesivă ironic amară Binx se referă, pe parcursul a opt zile, la 12 filme în mod specific, numește 37 de actori și 8 actrițe, merge de 4 ori la cinema și își cucerește secretarele în registrul, mărturisit și interpretat cu detașare, « Gregory Peck » sau « Clark Gable ». Personajul este abonat la *Consumer Reports* și în consecință posedă superlativele producției americane de televizoare, aparate de aer condiționat și deodorante. Confidența în ritm staccato, asimilabilă inițial persoanei I-a dickensiene, dezvăluie ulterior neliniștea și iritarea individului alienat de societate. Experiența, tipic sartriană, a trezirii conștiinței într-o lume vrăjită de materie, capătă, în context american, accente specifice. Ea se obiectivează în oroarea lui Binx față de victimele mass-mediilor, de loc numite, sugerate, arme silențioase care au lovit și dislocat funcția centrală a mecanismului uman, locusul definiției sale. Naratorul însuși nu scapă perfidei Hiroshime, iar cartea descrie un lent proces de însănătoșire conducînd pacientul, convalescent maturizat, la drum deschis, prin fazele unei maladii foarte pernicioase. Titlul romanului, o sinecdocă, și acuza de « mass-mediatizare» a personajelor trebuiesc receptate în tradiția expresiei emfatice, simbolizante, a pamfletului moralizator. *The Moviegoer* nu este desigur *Povestea unui polobac* sau *Gargantua și Pantagruel* și totuși reprezintă, într-o formă incipientă în opera autorului, acea mixtură romanescă modernă ce s-ar putea numi literatură subtil gnomică a Occidentului extenuat.

Nu avem de înfruntat deci anatomia unui ins patologic. Binx Bolling, cu umor și maliției zitate, ce-și revendică strămoșul ostracizat în închisoarea Reading, el însuși un exilat prin natura sa problematică, descrie măști, ființe asimilate de instinctul gregar unui ritual tribal tragic. Filmul îi oferă astfel un echivalent modern al transcenderii sacre. Cinematograful e mănăstirea la care eroul se retrage pentru a revizita realitatea, defamiliarizat, ca observator lucid și uman. Evadarea momentană în zona idealității este reculul provocat de memoria primului contact, fascinant, cu contingența autentică. Rănit în Coreea, Binx are epifania, « vede » ceea ce mai cerebralul Roquentin realizează fără intervenții brutale, într-o bună zi. Lucrurile capătă umbră și încep să existe pentru privirea uimită a soldatului. Întors din tărîmul veridicității violente în cotidianul învăluit de strategia culturii abundente, înghițit de societatea « simultaneității electrice », el consumă frunzele de lotus și uită. Definiția mass-mediilor pare a suferi o operație dibace ce extirpă tumoarea și o expune, teribilă, malefică, privirii noastre înfiorate. Părem a înțelege, în fine, avertismentele lui McLuhan. Deși, în ce fel vom putea include *Război și pace*, *Ce este viața*, de Schroedinger, *Universul așa cum îl văd eu*, de Einstein, alături de maculatura — soporifică, rezultantă a dezechilibrului flagrant dintre realitate și aspirație? Într-un decor reconfortant aceste volume îi oferă lui Binx deliciile drogului, senzația participării, excluzindu-l de fapt, progresiv, din cîmpul experienței și așezîndu-l în cel al comentariului asupra spectacolului vieții. Cu filmele și televiziunea se întregește un tip de cultură alături de care protagonistul pășește solitar.

Specimenele epocii Eisenhower își însușesc sub hipnoză roluri dictate cu ingeniozitate de noile « epopei » eroice. Mass-media reprezintă Medusa cu capacitate integratoare și virtuți de retorician. Limbajul lor diversificat, adaptat circumstanțelor și nivelului aperceptiv al victimelor, înregimentează. Eddie și Nell Lovell, mătușa Emily, valetul ei Mercer, unchiul Jules, sînt, în conștiința electrizată de șocul revederii realității, cadavre vii. Flacăra pură a mirării s-a stins pentru ei. Uitarea care se așterne peste misterul existenței umane este o formă a morții. Personajele romanului, înfricoșate umbre ce-și caută substanța în costumații colorate la un Mardi Gras funebru, par să vorbească și pentru mass-mediatizarea culturii occidentale clasice. Vidarea de sens și tensiune a romanului victorian și al epocii pelerinilor,

Scanned with OKEN Scanner

a literaturii americane de inspirație mitică (O'Neill, Faulkner, Steinbeck) se dezvăluie în servila copiere a atmosferei acestora, a unor idei de sintagme moștenite, receptate mecanic și folosite ca refugiu monahal de către eroii cărții. Formula Panavision în care mama lui Binx dorește să evoce experiența fiului ei în război, moartea romantică în spiritul unui naționalism sentimental, interpretată cu detașare și ironie de tată, trăirea tragi-comică a unei responsabilități de castă din partea mătușii Emily, trimit, de fapt, la reziduuri ale culturii americane, ratate "remake"-uri ale unor *best-seller*-uri de un tragism funcțional. Printr-un catharsis de factură populară cetățeanului mediu i se asigură șansa randamentului pe plan economic și a integrării sociale. New Orleans, locul acțiunii, configurează geometria marei citadele, urbe-focar de imagini Eastmancolor, înșelător structurată pe straturi de o captivantă strălucire. Orașul suferă, ca și individul problematic Binx Bolling, o disipare dramatică a personalității sale. Cultura regională sudică e înghițită cu voracitate de cea națională. Cărțile de credit, titlurile de rentă, agențiile de schimb, revista « Reader's Digest », pe care gazda, Mrs. Schexnaydre, i-o oferă lunar lui Binx, multiple coduri etice și religioase a căror conotație s-a pierdut o dată cu substanța lor morală, constituie cuvertura de cenușă ce se așterne peste un Pompei în panică. Personajele, uneori figuri anonime ale mulțimii citadine, încadrate cu amărăciune și rigoare de narator într-o monotonă serie stereotipică (domină onomastica topografică: « întotdeauna fetele din Texas . . . », « un brat rotofei à la Mississippi », « o fată gen Lake Country », « un cuplu de bătrîni, cu numărul de înregistrare din Ohio, pot să jur . . . » etc.) par angrenate într-o furibundă mișcare aleatorie, mînate inconștient de frica golului existențial creat de « opinia leader ».

Acestea sînt datele care alcătuiesc fundalul propice unui basorelief, ce reeditează cuplul erotic shakesperian. Binx și Kate Cutrer refac kalokagathia platoniciană. Modurile feminin și masculin de manifestare a « anamnesis »-ului la acest pol înghețat al « epocii de fier » aduc, prin regăsire și împăcare, speranța. Rolul formator al mass- mediilor răspunzătoare de exacerbarea senzorialului, în speță a vizualului, simț cu aplicații demonice, declanșează în cei doi reacții aberante. Cinemania lui Binx constituie un refugiu temporar pe care Kate îl suplinește cu o percepere hipersubiectivă, transformatoare, a realității. Este un alt Wanderjahr decît cel acceptat ca normă necesară, evoluție împietrită brusc, pentru tot restul vieții bărbatului matur, în mentalitatea rigidă, de un aristocratism mirific, a mătușii Emily. Împlinirea celor doi se vădește, după canon existențialist, o dată cu asumarea responsabilității unei opțiuni. Uniunea lor este un act voluntar, urmare a unui lung prolog de șovăiri ce țin de faza estetică. Kierkegaard ne oferă soluția după care finalul romanului ar schița etapa etică a vieții lor. Un anumit Camus este, de asemenea, prezent. Cel care a înțeles că în momentele calamitante ale vieții, oamenii aleg implicarea și conștiința apartenenței la genul uman devine mai acută.

Această iubire salvează și alți eroi problematici din opera de mai tîrziu a lui Percy, protagoniști tragici aflați la granița dintre rațiune și haos, distruși de un univers entropic unde răul disimulează cu o artă perfectă, divide și cucerește cu eleganță și atrocitate. Apelurile romancierului devin tot mai urgente cu *Lancelot* și *The Second Coming*, viziunile apocaliptice se populează cu monștrii unui Hieronymus Bosch.

Neobosit profet al catastrofei, Walker Percy adoptă uneltele semioticianului, limbajul științei de popularizare, pentru a-și învinge dușmanul în termenii acestuia. Eseurile adunate în *The Message in the Bottle* alcătuiesc un cor agresiv, interpret al unei cantate despre apariția, dezvoltarea și dispariția imperiului uman.

După trei sute de ani de disjuncție carteziană ce a separat omul de sine, fenomenul Delta, în accepția lui Percy inefabilul (acel Mister conceptualizat de

Scanned with OKEN Scanner

G. Marcel pe care Homo faber îl problematizează în loc de a se îmbăia în aburul său tămăduitor) este distrus de bisturiul scientismului, patima analizei, întruchipare sublimată a lui Thanatos. Modernul Robinson primește, pe țărmul insulei unde a îndeplinit numai condițiile unei adaptări formale, mesaje ce, asemenea păsării albastre a lui Maeterlinck, par a fi ce nu sînt, devin în mîna sa inutile și paupere slugi ale instinctului vital primar. Îl ajută să subziste fizic pentru a putea aștepta în continuare familiarul semnal din patria pierdută. Ziarul, reclama și filmul vor face suportabilă o existență anodină în care revelația intimității cu lumea este mereu amînată. Suprimarea surogatului sau curajul individului de a se sustrage mirajului său ar introduce dureroasa dar necesara stare de criză existențială. Experiența lui Binx în războiul din Coreea, accidentul de mașină în care Kate asistă la moartea soțului ei, sînt șocuri ce obligă la un impact brutal cu realitatea, declanșează memoria primordială a speciei și astfel, inevitabil, doi oameni vor deschide ochii într-o lume străină.

Exilat de o civilizație paradoxală, idolatră și electronizată, condusă de instinctul tribal la altarele zeiței Mass-Media și ale Noului Cartesius, eroul percyan rămîne spectator fascinat în fața Lumii, corp gigantic în deșert. Orice fuziune e inimaginabilă. Lumea e un film în relief: « Dicotomia Eu — El este transpusă în westernuri. Cine este el, această persoană cu numele de Gary Cooper care reușește atît de bine să nu se trădeze, cine altul decît eu însumi, centrul purei potențialități? » *(The Moviegoer)*. Sensul renașterii protagonistului percyan este « the malaise », greață anglosaxonă în care pacientul nu-și pierde umorul și preferă nostalgia intimistă disperării metafizice sartriene. Versiunea românească a romanului încearcă o reconstituire a stării de spirit prin laconism și potențare a verbului acid.

Walker Percy, ca și Saul Bellow, omologul său din zona romanescului american bîntuită de obsesiile filosofiei europene clasice, propune societății înrobite de stridența imaginii, captivată de « vălul Mayei », frumosul grec născut din Platon, Aristotel și Plotin în formula kalokagatiei, ca rezultat al ordinii, proporției, unității și armoniei. Acesta este elementul peren din componența operei supus influenței naturalismului umanist reprezentat în gîndirea americană de Santayana și Dewey. Entuziasmul romantic pentru produsele mass-media se explică astfel ca sublimare degradată a aspirației eterne către emoția purificatoare a artei. Insuficiența sentimentală rezultată din cultul obiectivității și prejudecățile sociale ale ordinii post industriale e suplinită de concentrate de cultură, îngroșate radiografii ale sufletului omenesc.

Constrîns de scopul profetic și educativ al romanului, Percy recurge la compromisuri formale și de fond căutînd o modalitate narativă populară și aplicînd, cu decență, regulile best sellerului. Fenomenul, curent în literele americane, e neliniștitor dar inevitabil. Așa cum afirmă René Berger, comunicarea verbală corespunde unei materii fonice pe care fiecare limbă o tratează diferit în funcție de sistemul fonatoriu al practicanților. Conceptele se formează prin ucenicie, experiențe comune vorbitorilor aceleiași limbi. Aceasta devine extensiune materială a corpului social. Nu mai puțin, am spune, limba scrisă. Afirmația este verificabilă în domeniul culturii din Statele Unite.

O separație netă există, în ceea ce privește presa literară, între revistele de strictă specialitate, teoretice *(Modern Fiction, 20th Century Literature, Comparative Literature* etc.) folosind o terminologie riguros științifică și selectînd astfel un public profesionist și unele săptămînale de informare culturală *(New York Review of Books, The American Spectator, The New Yorker* etc.) care adoptă stilul colocvial șăgalnic al universitarului american și beneficiază, probabil, de o massă de consumatori de

Scanned with OKEN Scanner

o coloratură intelectuală mai diversă. Ca și serialele TV de popularizare a științei, care au « crescut » o generație « Demostene » de savanți retoricieni, acest fenomen de democratizare și decodare a unor limbaje specializate, manifestat în presă și roman, ține de tradiția culturală a acestei națiuni și își are eficacitatea din moment ce supraviețuiește. Scriitori europeni de filiație înrudită cu Percy, ca Julien Green, Bernanos, Graham Greene sau Heinrich Böll se adresează, în virtutea unei maniere mai intelectuale de expresie, unor cititori maturi, de un nivel socialmente superior, dar care reprezintă un număr ce nu poate acoperi termenul de « massă ».

Asemenea lui McLuhan, care împrumută într-o virulentă critică a mass-mediilor, cele mai alarmante și stresante mijloace de exprimare ale acesteia (v. « The Medium is the Massage » al cărei ilustrator, Quentin Fiore, oferă un eșantion de talent «vinovat »)—pentru a se face înțeles, Walker Percy va concede în *The Moviegoer* gustului popular un strict necesar de ingredient ce va propulsa romanul în sfera majorității generoase. Spada eroului percyan decapitează Medusa și o îndreaptă împotriva lectorului și criticului său. Acesta, fie cade victimă hipnozei unui tip rafinat de produs mass-media, fie duce propria luptă dovedind victoria printr-o nepărtinitoare și detașată analiză a operei. Altfel, într-un șir neintrerupt al slăbiciunilor, aceștia vor oferi la rîndul lor elegante exegeze, marfă de lux pentru intelectualul frămîntat, mîndru de a avea privilegiul unei conștiințe a tragismului existenței. În felul acesta orice revoltă genuină e înăbușită de abila tactică a mass-mediilor sofisticate. Comunicarea de massă, observa René Berger, nu o prelungește pe cea lingvistică ci o învăluie într-un inedit ansamblu care restructurează cîmpul semantic, practicanții și raporturile lor. « Evoluția nu e niciodată lineară; ea se desfășoară în spirală, prin trepte succesive, dacă nu prin salturi. » *(Mutația semnelor)*. Nu putem reproșa limbajului folosit de exegeții americani, « fan »i ai lui Percy, acea nonșalanță conversațională proprie revistelor literare autohtone, provenind din reacția la faze excesiv tehniciste ale teoriei literare americane («New Criticism », neo-aristotelicii, critica mitică). Volume ca *The Art of Walker Percy. Stratagems for Being* [1] și *Walker Percy: Art and Ethics* [2] supun materia romanescă, remarcabilă prin sugestie lirică dar nu cu totul originală în planul demersului filosofic, unei riguroase decodări tocmai în această ultimă direcție. Nu mai puțin derutantă este o strălucită, de altfel, demonstrare a aplicării de către romancier a unui « device » cinematografic (fondu enchaîné) în conceperea personajelor. Acest eseu, și altele [3], acoperă realitatea artistică cu false imagini, fermecătoare fațade, dovezi ale ingeniozității autorilor și a vanei lor dorinți de afirmare frauduloase. Se crează un alt tip de văl al Mayei, o umbră a « fenomenului » Kantian, căci este rezultatul voinței omenești și nu emanație a unui univers pudic.

Deși *The Moviegoer* nu este un roman cinematografic, în ce privește tematica și tehnica narativă, el încorporează strategii proprii filmului contemporan în egală măsură cu *A Word Child* (Iris Murdoch), *Nightwork* (Irwin Shaw), *The Adventures of Augie March* (Saul Bellow), și multe alte opere în proză al căror titlu și subiect nu mărturisesc fățiș înrudirea cu a șaptea artă. De fapt e îndoielnic că mai putem vorbi de o modalitate de expresie strict particulară unei anume arte în peisajul actual dominat de mass-media. Există excepții: ultimele piese de teatru ale lui Samuel Beckett, aproape întreaga producție literară a lui William Golding (nu și *Free Fall*),

---

[1] Editat de Panthea Reid Broughton; Louisiana State University Press 1979.
[2] Editat de Jack Thorpe; University Press of Mississippi 1980.
[3] Walker Percy; Art and Ethics: Moviegoing in 'The Moviegoer' de Lewis A. Lawson; The Art of Walker Percy; Stratagems for Being: Binx Bolling's New Orleans de Mx. Webb; The Moviegoer as Dissolve de Martin Lusschei; Binx Bolling and the Stages on Life's Way de Janet Hobbs

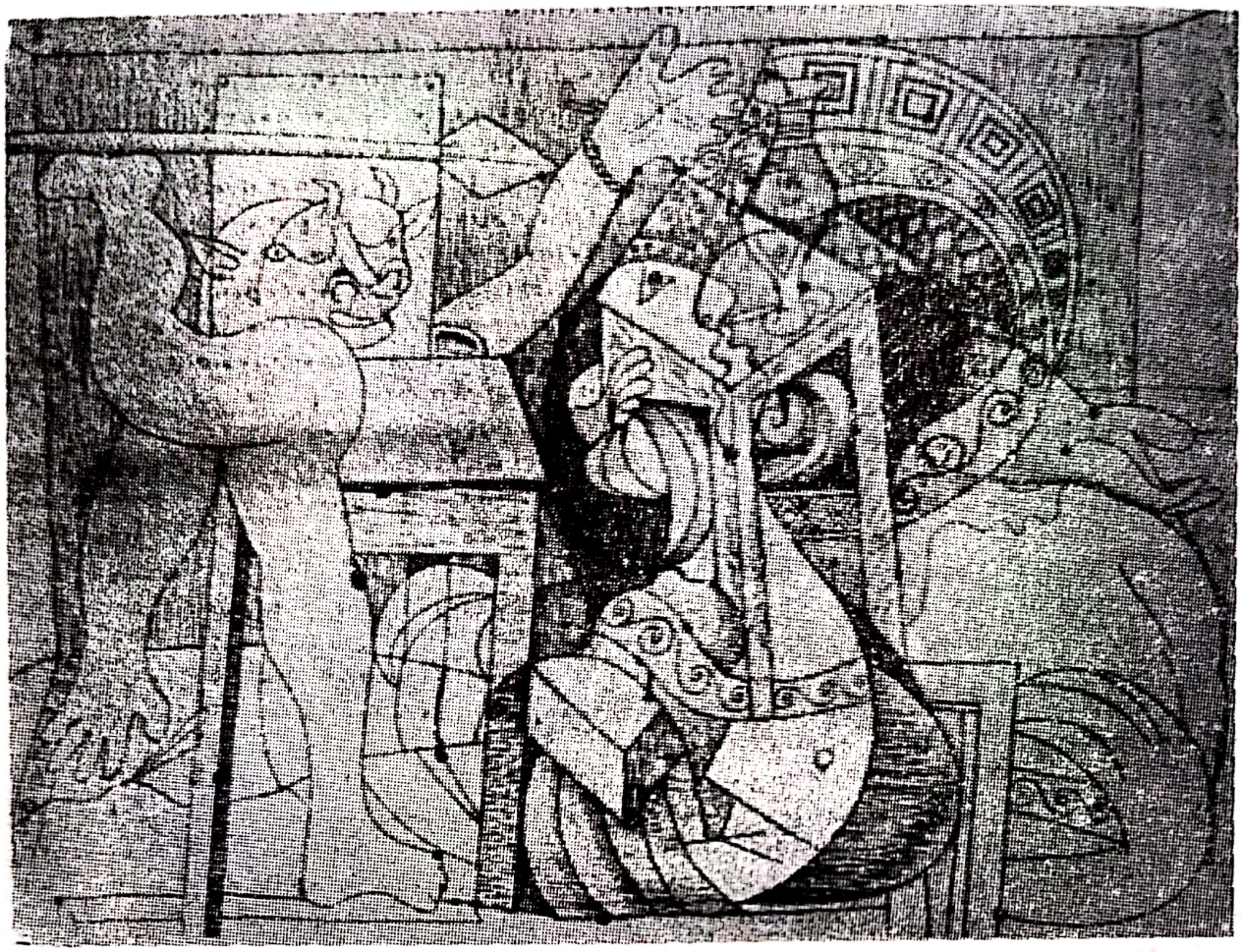
Scanned with OKEN Scanner

istorioarele în spirit talmudic ale unor Malamud și Bashevis Singer. Puține altele se află în cultura modernă anglo-saxonă. Percy se aliniază deci cînd, cu talent și fluență lirică abordează formula romanescă rezultată din pluralismul estetic, democrației de structură artistică occidentală ivită după o lungă perioadă de experiment modernist. Filmul, articolul de ziar, chiar cel evenimențial, romanul de contact nemijlocit cu massele, toate uzează de elemente formale din tradiția narativă ca suspensul, ordinea secvențială (flash-backul își are și el ritmul secvențial paralel cu al povestirii la prezent; preteritul nu irumpe ci corelează ca în « romanul cu sertare » de tipul *Decameronului*), eroul exemplar (umanizat și totuși excepțional, conform psihologiei epocii: *Sîmbătă seara și duminică dimineața, Viața sportivă, Privește înapoi cu mînie* coborau în « underdogs life » dar alegeau de acolo echivalentul proletar al unor *Ivanhoe* sau *Quentin Durward*), relația erotică de tip masochist (preluată din epocile medievale), femeile frumoase sau reușita politică cu rol de idealuri (echivalent al căutării Graalului), ca stimulent al «mișcării de scenă». Acest summum, beneficiind de un design modern, preia alternativ pete de culoare ale unor tendințe revoluționare care au lovit în plexul seninului narativ încă de la *Tristram Shandy*. Cu ingeniozitate (omul contemporan de succes nu este geniul solitar, ci ingeniosul gregar) romanul picaresc, vechea mașină Ford a bunicului va îmbrăca forme dinamice, caroserii pentru privirea celor care au cunoscut arta lui Picasso și Salvador Dali, dar va străbate același imaginar peisaj al aventurii umane, nu va avea curajul să renunțe la habitudinile secundare, la setea evaziunii în grandiosul ficțional.

În cazul Statelor Unite, societatea electronică de tip democratic a înghițit individul grec pentru a emite portretul robot al națiunii în exemplare colorate. Produsele culturale sînt desemnate acestei masse pentru a satisface straturile ei diverse dar nu realmente diferențiate și, nici pe departe, antagoniste. Ce soluție are un autor hrănit la izvoarele culturii iudaice și europene clasice ca S. Bellow? Dar Walker Percy, care avansează, în cele din urmă, teze cunoscute europenilor prin Graham Green sau Julien Greene și Bernanos? Ei vor rescrie mesajul, îmbogățindu-l cu conotațiile locale, în « limba transcedentală » (în accepția lui Paul Hazard, model al comunității eruopene și « opinion leader » într-un moment istoric dat), engleza modernă. În fond aceștia reprezintă o specie de realism critic ce nu poate evita, pentru a ajunge la înțelegerea publicului receptor, dialectul inamicului. Dar revenind la cazul în speță, paradoxul operei percyene, vom recurge la propriile sale idei pentru a ne referi la producția sa romanescă și eseistică. Căci ce ne poate suspenda teama că aceasta, conform exemplului ales de autor în *The Message in the Bottle*, va împărtăși soarta sonetului shakespearian citit într-o sală de curs a colegiului generic? În epoca «Noului Cartesius » emoția artistică va fi obscurizată de medium-ul în care este « împachetată » și se va produce o receptare a « ambalajului ». Să fie aceasta prefigurarea anticipată a « Noului Catharsis »?

Lectura operei lui Walker Percy, prilejuită de oportuna traducere românească, este de natură să declanșeze o similară stare problematică. Însuși actul transpunerii unor experiențe și meditații insolite într-un limbaj familiar a solicitat tălmăcitorului virtuți de abil explorator în jungla paradoxurilor romanești. Cititorul român va primi astfel, în mod mediat, mesajul lansat în eter de pasagerul unei îndepărtate nave în derivă.

Scanned with OKEN Scanner



Picasso. *Scenă de Minotauromahie*

Scanned with OKEN Scanner

HÉLÈNE PARMELIN

Călătorie în ţărîmul PICASSO (2)

Picasso a deplorat întotdeauna modul în care se prezentau expoziţiile. Cu toată acea solemnitate a pînzelor pe ziduri. « Precum soldaţii în poziţie de drepţi », spunea. Pregătirea şi regizarea lucrărilor care urmau a fi expuse. Acroşajul. Ramele (pe care de obicei le refuza). Geamurile. Numerotarea. Titlurile (pe care nu le punea niciodată, preferînd să le indice prin viu grai). « Expoziţia îngheaţă pictura. »

Visa expoziţii în care pînzele să fie arătate « ca în atelier ». Iluzie deşartă. Obişnuia să spună: « Acolo, doar, sînt vii cu adevărat. »

Mă gîndeam la această frază în ziua în care s-au expus, la Luvru, pînze ale lui Picasso, în Marea Galerie. Impresionant omagiu. Şi clipe de încîntare pe de-a-ntregul lucidă.

Scanned with OKEN Scanner

Eram invitați la solemnitate. Curioși. Făgăduisem să povestim apoi cu de-amănuntul, să privim totul bine spre a nu uita nimic.

Ce spectacol ! Magnific și delirant. Opereta în muzeu. Marea Galerie în tehnicolor, cu guarzii republicani în ținută de gală. Superbi. Roșu, alb, auriu, căștile, uniformele și poziția de drepți, minunată eșalonare a tuturor acelor mici soldați de plumb, văzuți în perspectivă. Și toate pînzele fără partea de jos, — diavolii și îngerii, peisajele și doamnele, fecioarele și sfinții suspendați în văzduh, alcătuind un cortegiu și plutind, toți, deasupra capetelor noastre, în culori evident modeste față de marele cinemascop-color al Galeriei.

Muzeul părea o sală de bal, cu publicul îngrămădit la cele două capete. Orînduit ca într-o tapiserie. Punîndu-și întrebări fără încetare. Pîndind. Murmurînd *Picasso, Picasso*. Așteptînd « oficialitățile ».

Se rostea în șoaptă că acesta-i un omagiu « al Franței ». Nu se înființase un muzeu Picasso « încă din timpul vieții », cum se spune îndeobște. Iar « Franța » se gîndea la asta. Se gîndea chiar foarte mult. Dar de unde să ia lucrările? Căci de cumpărat nici nu putea fi vorba ! Și, atunci, cum să procedeze?

Cîte persoane nu ne-au « contactat », în scopurile cele mai lăudabile, cele mai generoase, ca și în cele mai astuțioase, în cele mai disimulat viclene, spre a ne convinge de excelența cutărui sau cutărui spațiu în care să se așeze muzeul Picasso ! Nu lipseau decît pînzele . . . Dar toată lumea nădăjduia că, odată muzeul instalat, Picasso însuși îl va popula.

De fiecare dată cînd cineva ne pomenea despre acest proiect, în speranța zadarnică de a ne convinge să cooperăm, îmi spuneam în tăcere că aș dori să izbîndească. Și de ce nu? Unde ar fi putut pînzele să se desfășoare mai bine decît într-un astfel de loc?

Dar Picasso se răzvrătea doar la simpla rostire a cuvîntului « muzeu ». Care îl agresa tot mai tenace, pe măsură ce vremea înainta. Nu voia cu nici un preț să se vorbească despre asta. Orice aluzie la muzeu îl umplea de amărăciune.

Cît de greșit am procedat cu toții ! Cît de puțin l-am înțeles ! Și ce mult am întîrziat ! Donațiile pe care le-a făcut — pentru Arles, pentru Barcelona, întîia expoziție de la Avignon și atîtea altele —, fără a mai pomeni de nesfîrșitele-i generozități private, toate acestea vorbeau de la sine.

Acum este zadarnic ! El a avut, ca deobicei, dreptate. Muzeul Picasso există . . .

Dar subita proliferare a ideii de muzeu după împlinirea celor optzeci și cinci de ani, acea grabă de a întreprinde asediul lui Picasso, de a-l obliga la hotărîri pe care el le evita, la gesturi oficiale care îi repugnau, la asigu-

Scanned with OKEN Scanner

rări pentru viitor pe care le înlătura energic, îl făceau să perceapă, acut, întregul adevăr al condiției sale. Așa zisele obligații ale unei glorii dovedite de cota la care ajunsese. Moartea în pragul casei. Și toate amenajările de după moarte. Pe care le îndepărtase totdeauna.

Spunea ades: « Dacă aș fi silit să-mi fac testamentul, aș muri a doua zi. » Superstiții? Avea. Dar, mai cu seamă și înainte de orice, refuza sistematic să pătrundă, fie și cu un centimetru de concesii, într-o raționalizare a viitorului pe care prezentul nu i-o îngăduia.

Nici o intervenție. Lucrurile să continue să existe și să evolueze de la sine. Ceea ce îl privea pe el era pictura. Fără nici un dispreț pentru angrenarea ei în contextul actual, cu toate implicațiile pe care această angrenare le comportă. El își îndeplinea misiunea de pictor. Cu prisosință. Lumea n-avea decît să se descurce cu toate celelalte.

Știu, știm că știa totul, imagina totul, și asta fără menajamente pentru nimeni. N-a spus nimic, n-a organizat nimic, n-a pregătit nimic. N-a căutat revanșe. Nu s-a așezat într-o tabără sau în alta. Era singurul său mod de a asuma viața. Și singura cale de urmat. Chiar dacă nu întrezărea — și o spunea în detaliu — decît cele mai negre lucruri după propria-i moarte.

A avut dreptate. Donația Picasso — și între altele acei faimoși Cézanne — se află acum la Luvru. Muzeul există [1]. Jacqueline se gîndește la un al doilea muzeu, cu « partea ei ». La tăcerea lui Picasso a contribuit, într-o măsură, și Jacqueline. Căreia Picasso îi cunoștea, ca nimeni altul, pasiunea pentru pictură, iubirea nebunească pentru el, modul de a pătrunde total, oricare ar fi fost împrejurările concrete, în propriul lui spirit și de a acționa în felul ei specific, însă în acord profund cu Picasso.

De fapt, nu se înșela niciodată în privința esențialului. Rămînea rezervat, atent dar nu activ, față de toate gesturile oficiale care i se adresau. Se îndoia de cei puternici. Rămînea surd la « onoruri ». Pe care atîția pictori le rîvnesc. Niciodată un titlu, oricît de strălucitor, nu justifica, în ochii lui, libera trecere. Nu-și asculta decît propria fantezie. Iar dacă într-o bună zi ea îi strecura ideea de a primi pe unul din marii acestei lumi, chiar și atunci cînd rangul îi era mărunt, se amuza de uimirea celor din jur, totdeauna mai supuși decît el unor reguli de viață pe care i le atribuiau lui. Reguli? Niciodată reguli. Gloria îi îngăduia să-și folosească atotputernicia după propriul său plac și în deplină fantezie.

Atunci Luvrul? Pe de o parte, era încîntat. Telefona maimuțărindu-se: « Vorbește-mi respectuos, o să fiu atîrnat la Luvru ! » Sau făcea pe modestul: « Ai văzut? Ce idee ! . . . Drăguț. Foarte drăguț din partea lor.

---

[1] Este vorba despre *Hôtel Salé*, din Marais, care va adăposti lucrările ce-au fost expuse, către sfîrșitul anului 1979, la Grand Palais. *(N.a.)*.

Scanned with OKEN Scanner

Dar ce schimbă asta? . . . » Sau se amuza. Îi spunea lui Pignon: « Crezi că *ei* (pictorii de la Luvru) se vor mînia? Se vor scula toţi în puterea nopţii ca să mă azvîrle afară? » În cea mai mare parte a timpului, lăsa să se întrevadă un fel de amărăciune. « Aşadar, trebuie să mulţumesc? Ştii, astăzi ar fi în stare să mă vîre pînă şi în Pantheon ! » . . . Scrîşnea din dinţi, spunea că toate astea n-au nici o însemnătate, că altele sînt lucrurile grave. Şi, în acelaşi timp, se arăta curios şi în alertă. Mulţumit. Neîncetînd să repete că e drăguţ din partea lor, dar că puţin îi pasă. Şi, într-o zi, ne-a povestit încă o dată împrejurarea aceea în care, cu complicitatea lui Georges Salles [1], pătrunsese la Luvru în plină noapte, cărînd cu sine un vraf de pînze. Pentru o confruntare secretă în misterul sălilor de muzeu. Fără nimeni de faţă.

Prima oară cînd ne povestise această istorie, Pignon îl întrebase: « Şi ce ţi-ai spus în sine ta? Ţi s-a părut că rezistă? » Picasso răspunsese: « Nu era chiar aşa de rău . . . » Sau, mai degrabă, în felul său obişnuit de a se exprima, pe care Jacqueline mi-l readuce deseori în amintire: « Nu era *aşa chiar* de rău. »

Pignon i-a povestit şi el că într-o noapte, la Vallauris, unde se afla singur şi locuia în atelierele lui Picasso de la Fournas, îşi dusese cîteva pînze în atelier, în mijlocul lucrărilor lui Picasso. Ca să vadă. « Şi rezistau? întrebase Picasso, rîzînd. Sau m-ai contestat? Era seria de *Maternităţi* pentru *Lucrătorul căzut?* Îţi aminteşti că, într-o zi, în atelierul tău, cînd nu erai acolo, am făcut o *Maternitate* de Pignon? Că am copiat-o? A fost greu ! Mi-a luat o zi întreagă ! »

Se află acum la noi acasă.

Şi iată că Picasso intră la Luvru, în plină zi, şi cu toate onorurile. Sîntem în nebunia vernisajului oficial.

Cel mai mult şi mai mult îmi plăceau Guarzii republicani. Aş fi vrut să rămînă acolo pentru totdeauna . . . Eram cu Louise şi Michel Leiris. Care îmi strecura la ureche nu mai ştiu ce istorie senzaţională . . . Stăteam strîns adunaţi în quatuor, nu prea în faţă: ca să nu ne pomenim îmbarcaţi în cine ştie ce cvadrilă oficială. Şi nici prea în spate, ca să putem vedea bine. Priveam un frumos *Arlechin* al lui Picasso, aşezat deasupra capetelor noastre. Ceva mai departe, spre dreapta, se zărea *Gilles* al lui Watteau. În picioare şi planînd deasupra tuturor. Pînzele lui Picasso păreau la largul lor, de parcă ar fi stat acolo toată viaţa. Georges Pompidou şi cortegiul său, în acel spaţiu destul de îngust şi străpuns de ferestre — în care se încadrau pe latura lui *Gilles* —, dădeau scenei, prin costumul şi prin solemnitatea lor, un aspect *courtelinesc* de distribuire a premiilor.

---

[1] **Georges Salles era, pe atunci, directorul muzeelor naţionale.** *(N.a.)*

Scanned with OKEN Scanner

Invitații erau în delir. Unii din ei nu-și mai puteau stăpîni entuziasmul. Erau trei care nu încetau să le șoptească la ureche celor pe care-i întîlneau că *Arlechinul* lui Picasso reduce la neant pe bietul *Gilles* al lui Watteau. Picasso este în sfîrșit « la locul său », proclamau alții. Iar ultimii nu făceau decît să privească, mărturisind o deriziune mocnită în privința ceremoniei. Și nu rosteau o vorbă.

Noi eram spectatori și ne vorbeam din ochi. Cuceriți de spectacol și, totodată, gînditori. De ce să stai mohorît în fața unui omagiu adus lui Picasso? Cît despre ironie, ea venea de la sine. Totul se amesteca. Atitudinea tablourilor — a celor picassiene, ca și a celorlalte — în fața reverenței oficiale merita să fie privită.

Odată plecat Pompidou, publicul se precipită, în amalgamul său internațional și cu panoplia-i de aparate fotografice, de carnete și de stilouri. Mînat de o singură idee: unde e Picasso? Picasso, Picasso. Vor fotografii și autografe. Se înghiontesc. Îl vor pe *Picasso-vedeta*. Îl văd pretutindeni. Unde e Picasso? Izbutesc în sfîrșit să-l găsească și îl iau cu asalt . . . Din nefericire, e un pictor celebru. Care, neînțelegînd ce se petrece, începe să semneze două sau trei autografe. Însă crispat, cu privirea neliniștită: cu excepția lui Dalí și a dinastiei sale, nici un alt pictor, nici chiar ultracelebru, nu este și vedetă. Pictorul semnează întotdeauna cu neplăcere și cu ezitare.

Ne-am interpus cu toții în mod subrepticios, îngroziți, făcînd zid, înlăturînd în șoaptă agresorii. Pînă cînd orice primejdie de cruzime față de pictor a fost înlăturată.

M-am dus să-i prezint omagiile mele lui *Gilles*. Să-i vorbesc despre devoțiunea mea și despre stupiditatea oamenilor. *Arlechinul* lui Picasso mă privea. Nu-și lua ochii de la mulțime. Cînd i-am povestit lui Picasso despre scuzele adresate lui *Gilles* pentru comentariile injurioase la adresa lui, mi-a spus: « Dar parcă nu-i așa de rău nici *Arlechinul* meu, ce zici? » Însă ceea ce-l chinuia mai mult era faptul că n-a putut expune pînzele la care tocmai lucra atunci: « Asta ar fi trebuit . . . »

Și m-a întrebat, după ce-i descrisesem defilarea noastră prin Marea Galerie, cu Guarzii republicani de-o parte și de alta: « A fost și muzică? . . . »

Asta îmi amintește — cu toate că, de fapt, nu are nici o legătură — o istorie cu Picasso anti-muzicianul. Toată lumea știe că Picasso « nu iubea muzica », după expresia consacrată. Iubea doar anumite piese. Foarte speciale. Era deajuns ca Jacqueline să fredoneze melodia de intrare a *madrillei* în arenă, la *corride*, pentru ca ochii să-i scînteieze dintr-odată. Și să înceapă să cînte. Îi plăceau ghitara spaniolă, cîntecele populare spaniole, flamenco-ul, cîntecele populare rusești: dealtminteri, spunea el, e același lucru. Iubea muzicienii, instrumentele lor, gestul, atitudinea, mește-

Scanned with OKEN Scanner

șugul. Îi plăcea muzica baletelor lui Diaghilev. L-am auzit adeseori cîntînd, cu privirea brusc iluminată de amintiri, un fragment din *Petruşka*, totdeauna același, care îl fermeca. Într-o anume temă, simțea *corrida* întreagă. În alta, baletele rusești de odinioară. În celelalte, Spania. Sau, într-un singur cîntec, toată atmosfera lui Max Jacob. « Marianne avait un amoureux » . . .

L-a iubit pe Richter, i-a iubit pe Rostropovitch, pe Markevitch și pe alții . . . Iubea omul, și meșteșugul concentrat în fiecare gest al lui. Muzicienii. Nu asculta nimic, muzica îl plictisea, trecea pe deasupră-i, nu pătrundea înlăuntrul său. Muzicienii, însă, îi erau frați.

Într-o zi, Richter, pe care îl primea cu exaltare, i-a spus, într-un moment de elan reciproc: « Dacă doriți, cer să mi se aducă aici pianul și cînt pentru dumneavoastră o zi întreagă, tot ce doriți. » Picasso i-a răspuns: « În ruptul capului ! . . . »

« A fost un moment teribil, povestește Jacqueline. Nu pentru Richter. El a luat lucrurile așa cum erau. Dar pentru mine . . . Mă așteptam, dar sperasem că totuși . . . » — « Ei bine ! Tu, n-ai decît să te duci la concert ! a spus Picasso. Dacă îți place atîta. Eu nu-mi arăt pictura unor oameni care au oroare de asta . . . Se duc s-o vadă acolo unde o găsesc. Dar că Richter a cîntat la aniversarea mea, asta mi se pare cu adevărat frumos . . . »

Într-o zi, se întreba dacă lui Matisse îi va fi plăcut muzica. « Trebuie să-i fi plăcut ! » a conchis. Nu se putea ști dacă fraza conținea un reproș. Sau o afirmare triumfală a ceea ce-i desparte . . . « Dar oare îl iubea într-adevăr pe Matisse ? », se întrebau unii. Cît despre asta, îl iubea nespus. Îl adora chiar. Ceea ce nu înseamnă că-l venera, sau că i se închina. Îl iubea, pur și simplu. Feroce și îndrăgostit. Așa cum îl iubea și pe Apollinaire. Cu toată judecata critică și toată libertatea pe care un asemenea sentiment le comportă.

Era în stare, zguduit, cu lacrimile în ochi, să te facă să vizitezi capela lui Matisse, a cărui ultimă prezență o simțea în acel loc. Să-l cînte pe Matisse și să-l înalțe în slăvile picturii. Și să ironizeze, la coborîre, spiritul burghez pe care-l manifestă Matisse în scrierile sale, sau gustul lui pentru « armonie » și pentru pictura-fericire. Delira pe seama unei pînze, și apoi se năpustea asupra lui Matisse ca și cum ar fi fost de față. Îl ridica în nouri și apoi îl combătea. Ceea ce îi unea făcea și antagonismul lor, precum și calitatea fiecăruia dintre ei. Altminteri, cum de unul din ei ar fi putut să fie Matisse, iar celălalt Picasso ?

În momentul expoziției Matisse de la Grand Palais, Pignon se precipitase la vernisaj, în ciuda mulțimii, fără să mai aibă răbdare să aștepte Se găsea în acea stare particulară de exaltare pe care o cunosc pictorii atunci cînd o operă fundamentală pentru ei, și pe care o iubesc, îi învăluie. Erau acolo o mulțime de oameni. Cei mai mulți nu vorbeau decît despre acroșaj,

Scanned with OKEN Scanner

acroșajul, de ce acroșajul acesta? În afară de pictori. Care stăteau întunecați sau delirau. Evitam întîlnirile. Ne îmbătam de Matisse.

La un moment dat, sosește un ins din cale afară de expert care, crezînd desigur că-i face plăcere lui Pignon, îi spune: « Nu-i rea, expoziția asta. Însă, la urma urmelor, ce mai reprezintă Matisse alături de Picasso? Nu-i așa? . . . »

Pignon îi întoarce spatele fără să-i răspundă. Furios. Vituperînd. A doua zi, plecăm la Mougins. Pignon îi « povestește » lui Picasso expoziția Matisse. La urmă, îi relatează istoria « întîlnirii sale cu imbecilul ». E propria-i expresie.

« De necrezut, ce dobitoc ! spune Picasso. E îngrozitor. Poți să fii cel mai mare dintre cei mari, să ai o expoziție la Grand Palais ca nimeni altul, de vreme ce ești Matisse însuși, să arăți tot ce știi tu să faci mai minunat, și cel mai idiot dintre idioți are dreptul să te împroaște cu noroi. »

Apologie a lui Matisse. Ale cărui pînze se află în încăpere. Cînd ne întoarcem — Jacqueline și cu mine — de la bucătărie, unde am robotit pentru masa de seară, îi găsim privind o mică pînză pe care eu n-o mai văzusem niciodată. Un peisaj. Picasso mă întreabă ce gîndesc despre el.

Eu? Nimic. Într-adevăr, nimic. Mă întrebam ce va fi fiind, această mică pînză. Îmi spuneam că e desigur o pînză a lui Picasso, făcută cu multă vreme în urmă. Și că, într-adevăr, nu e nimic de spus. O găseam nici bună și nici rea. Nicicum.

Picasso insistă. Îi spun ce gîndesc. Nimic. Nici cald, nici rece.

Era un foarte vechi Matisse. Pe cît se pare, sublim. « Nu pricepe nimic din pictură, îi spune Picasso lu Pignon. Mare păcat, ea care trăiește printre pictori . . . » Ei doi găseau că-i fabulos, că, pentru cel ce știe să privească, întreg Matisse este deja înlăuntru.

Nou delir. Toată seara vorbesc despre Matisse, glorificîndu-l așa cum numai pictorii sînt în stare s-o facă. Opera întreagă a lui Matisse planează pe aripile delirului lor. Matisse mai presus de orice.

A doua zi dimineața, Picasso îi reproșa « decorul »: lui îi trebuie totdeauna « decor ». Pignon spunea că Matisse face o pictură fără « privire ». Și iată că Matisse îndură un sfert de ceas anevoios, în armonia perfectă a celor doi.

Totul există și coexistă. Totul trăiește în contradicții. Admirația are cu atît mai multă valoare cu cît aproape niciodată nu ține seama de respect. Iubești la o pictură, întocmai ca la un om, direcția ei majoră. Care biruie totul. Și, în interiorul căreia, critica sau contestația își joacă rolul, făcînd privirea mai intensă. Se pot povesti nenumărate lucruri în legătură cu frazele rostite de Matisse pe seama lui Picasso, și invers: nimic altceva

Scanned with OKEN Scanner

decît vorbe de duh. Adevărate, născocite, ce însemnătate are? Ele își află locul doar în acel climat de respect-contestare.

« Ce părere aveai tu despre ceilalți pictori, în vremea tinereții tale? », a întrebat într-o zi Pignon. « Îngrozitoare, i-a răspuns Picasso. Ca și ei, dealtminteri. Oare Matisse și Fénéon n-au făcut haz pe seama *Domnișoarelor din Avignon ?* . . . »

Ceea ce este minunat la pictori: a trăi alături de ei înseamnă a trăi *în pictură*. Înlăuntrul picturii, de unde nu ieși niciodată. Tovărășia lor te închide într-o zidire care este pictura. Chiar și atunci cînd pînzele se află în altă parte.

Pignon spune că pictorul, în vreme ce pictează, « răspunde chestiunilor pe care epoca i le ridică ». El participă astfel, din plin, la războiul ideilor. Se dăruiește pe de-a-ntregul. Tocmai de aceea, modul lui de viață nu seamănă de fel cu al majorității scriitorilor de azi. Care lucrează, și se determină — oriunde s-ar afla — în raport cu lumea, gata să iasă — vrînd nevrînd — din vizuina lor, de cîte ori este nevoie. Pictorii, îndeobște, nu izbutesc să se conceapă decît înlăuntrul picturii. Și nu-și abandonează recluziunea obstinată decît siliți fiind, și constrînși.

« Patru în inima picturii », spunea adeseori Jacqueline. Erau clipe magnifice. În care toți simțeam că ne cresc aripi. Pictori sau nu, deopotrivă. Și, totodată, simțeam un fel de bucurie intensă a ideilor. Așa s-a înfiripat între noi patru acea tainică legătură, al cărei caracter încerc, cu anevoință, a-l descrie . . .

Într-un an, Salonul din Mai invitase pictorii care doreau să se adune în jurul unei teme: Delacroix.

Picasso ținea mult la Salon. Ca și Matisse, participa în fiecare an. Acolo a expus întîi Matisse, dealtminteri, imensul său *papier collé* aflat acum la Muzeul de Artă Modernă: *Tristețea regelui*.

Matisse îi scrisese lui Pignon, unul dintre întemeietorii Salonului din Mai, ce mult s-ar bucura să expună lucrarea. Dimensiunea ei ridica, însă, anumite probleme. Matisse nu voia să aibă aerul de a cere un spațiu mai mare decît al celorlalți. N-avea nici o îndoială în privința entuziasmului care întîmpina, de fiecare dată, prezența lucrărilor sale, mari sau mici. Dar se comporta întotdeauna față de confrații săi pictori cu un respect și o curtoazie fără egal. Nu venise încă vremea în care imensul număr de genii oficiale, cu sau fără etichetă oficială de avangardă, să ducă la necesitatea instituirii unui protocol.

Picasso, el, mai întîi ezita, apoi accepta cu entuziasm, era tot timpul în întîrziere, îi înnebunea pe toți nealegînd pînă în ultimul moment, nerăspunzînd la chemările telefonice ale Salonului, netrimițînd fotografia. Dar ținea la Salon. Eforturile pe care le depunea Jacqueline, doar ele, făceau

Scanned with OKEN Scanner

ca totul să devină, în cele din urmă, posibil. Și, deasemeni, chinurile Jacquelinei Selz, secretară permanentă a Salonului din Mai, care sfîrșea mai todeauna prin a izbucni în plîns cînd reușea să obțină, la telefon, Mougins. De ușurare.

Picasso, așadar, îndrăgea Salonul din Mai. Era locul său de întîlnire cu pictorii. Locul de confruntare. Locul său public predilect.

Orice implicație a presei fiind, bineînțeles, lăsată la o parte. Picasso parcurgea ziarele. Primea articole. Chestiona. « De ce nu apar niciodată decît două sau trei miracole? spunea el. Aceleași pentru toate ziarele? Iar apoi, o listă de nume. Și ești prea fericit dacă te pomenește și pe tine . . » Din timp în timp, îi spunea lui Pignon: « Ai văzut? Am fost *pomenit* și eu ! » Sau: « Mi s-a făcut chiar și un compliment. » Sau: « Am căutat peste tot. Nu ne-au văzut. Nu figurează nici numele tău, nici al meu. Nu ne iubesc de loc. »

Voia să știe, mai cu seamă, ce gîndesc pictorii despre lucrarea trimisă de el. Știa cu ce schime îi întîmpină opera artiștii care au ales negația drept patron și care, lui, îi întorc spatele. « Jefuiesc prăvălia lui Duchamp și schimbă ambalajele », a spus el într-o zi.

Apropierea Salonului îi neliniștea. Să trimită, dar ce?

Dacă se întîmpla să sosim în momentul acela, îl stîrnea pe Pignon să aleagă pentru el.

Într-o zi, la « Californie », etalează trei pînze în fața noastră și spune: « Iată. Care din ele? » — « Nu contează, îi răspunde Pignon. Toate trei sînt interesante. Cea pe care o vrei ! Tu trebuie să alegi. » — « Nu, spune-mi care din ele ! » — « Nu, tu ».

În cele din urmă, după o prelungită chibzuință, Pignon dă la o parte două dintre pînze și spune, în fața celei de a treia: « Dacă aș fi în locul tău, aș trimite-o pe asta. » « Bine, de acord, spune Picasso. Acum trebuie să-mi explici de ce nu-ți plac celelalte două . . . ».

Altă dată, la Mougins, ne-am îndărătnicit cu toții, vreme de patru ceasuri, să adunăm într-un singur panou o mulțime de pînze mici. Toate combinațiile posibile. Care n-aveau nimic a face cu vreo anume alternanță ori disonanță de culoare sau de formă. Deși acestea existau, desigur, căci personajele le conțineau în ele înseși. Pînă la o adevărată coeziune, o evidență a vecinătății, o unitate. Pignon face imense castele — ca din fragile cărți de joc — din pînzele ce se țin între ele numai prin rame, puse în picioare una lîngă alta. Par gata să se prăbușească la cea mai mică adiere și, totuși, iată că rezistă. Adesea, după plecarea noastră, Picasso nu se îndura să mai atingă arhitecturile din pînze. Le regăseam, intacte, la următoarea călătorie. Pînă atunci, picta în altă parte.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o zi, cînd Pignon manifesta un entuziasm explicit în fața anumitor pînze, Picasso, mulțumit, nu înceta să spună, cum făcea deseori: «Atunci, e bine? Găsești?» În cele din urmă, conchise, rîzînd: « Așadar, merită să continui? » Cînd ieșeam din atelier, Pignon, copleșit cu asemenea întrebări, declară: « Ascultă, să-ți spun adevărul: ai chiar talent . . . » Picasso, apoi, s-a jucat cu acest cuvînt seara întreagă. Într-o conversație îndelungă: « Dar oare cu ce-ar echivala asta exact? Talentul? . . . »

Ședeam cu toții în genunchi, nimic nu spală mai bine decît pictura, care te silește să-ți concentrezi toate forțele în privire. Nu picioarele sînt acelea care te ucid în muzee, așa cum socotesc deobicei oamenii, ci intensitatea privirii care dorește să apuce totul și să ducă apoi totul cu ea . . . Adeseori, în seara sosirii noastre, Picasso deschidea mapă după mapă și ne arăta tone întregi de gravuri. La cea de a treia mapă, mi s-a întîmplat să cer a fi cruțată, căci nu mai izbuteam să văd nimic. Era peste puterile mele. Spuneam: « Oh, nu, destul, ne oprim aici ! Nu mai rezist . . . Restul, pe mîine ! . . . » — « Cîtă nevolnicie ! » glumea, atunci, Picasso.

Delacroix, tema Salonului din Mai, termenul de predare, alegerea — toate acestea îl hărțuiau. Dar, totodată, îl incitau. Nu înceta să spună la telefon: « E greu, Delacroix. » Pignon alesese, drept reper mental, *Intrarea cruciaților în Constantinopole*. « Ești curajos ! », i-a spus Picasso. « Dar și tu ai făcut *Femeile din Alger*, nu? » — « Da, dar era altceva. » Pignon îi spune că, în orice caz, fiecare e liber să facă ce-i convine. Unii pictori pornesc de la Géricault, alții de la Seurat. Sau de la nimeni. Nu există nici o obligație. « Dar eu, spune Pignon, aș vrea să duci și tu ceva. Orice dorești. Dar cam în genul ăsta ».

Picasso le spunea tuturor celor care voiau să-l abordeze: « Am o comandă de la Pignon. Trebuie să execut comanda. »

Într-o zi, Jacqueline îmi telefonează, cerîndu-mi să-i găsesc reproduceri după *Masacrul Inocenților* de Poussin. Care se află în muzeul de la Chantilly. Dacă este posibil, cu diapozitive. Și, poate, *Sabinele* lui David. « Și tot ce mai văd eu în genul acesta. »

În seara sosirii noastre la Mougins, aduc tot ce-am găsit. Îi somăm pe pictori să nu apară decît la chemarea noastră, și să rămînă pînă atunci în atelier.

Mougins are, în primul rînd, o vastă încăpere la capătul unui coridor, centrală prin funcționalitate. Poate sluji, eventual, drept sufragerie. Picasso și Jacqueline își primesc aici oaspeții. Și tot aici stau împreună. Printre altele, și în afara acumulărilor obișnuite de cărți, de scrisori și de pînze, aici atîrnă pe perete un mare peisaj din Cannes și autoportretul *rose* al lui Picasso.

Scanned with OKEN Scanner

Alături de această încăpere, caldă precum o seră — și al cărei balcon, suspendat asupra unor măslini uriași, se deschide spre un vid imens unde își află loc, în depărtare, căsuțele de pe coline, orașul și apoi marea —, se mai găsește o odaie amplă. Un spațiu destinat picturii. Care slujește drept depozit de pînze, de statui africane, de daruri de tot felul, mai mult decît drept atelier.

Jacqueline a instalat aici aparatul de proiecție, peretele din fund servindu-i drept ecran. Am adus fotolii și taburete. După care am proiectat și am pus la punct gigantesca imagine a *Masacrului Inocenților*, de Poussin.

Există întotdeauna ceva misterios și fantastic în prezența unei pînze, proiectate — dincolo de dimensiunea și, deseori, de culoarea ei — înlăuntrul unei case, oricare ar fi aceasta. Cînd ne aflam în Sud, unde lungimea atelierului lui Pignon făcea ca viziunea să fie și mai învăluitoare, îi spuneam adesea lui Picasso: « Vino la noi, o să-ți arătăm Picasso-uri . . . » Și, într-adevăr, astfel nu le văzuse niciodată !

Să stai așezat în liniștea unei intimități, cu luna în fereastră și punctele roșii ale țigărilor drept unice repere în noapte, în fața unui minuscul cap al lui Van Gogh, acum de patru metri, sau a imensității micilor *Jucători de cărți*, sau a fiecărui mic personaj — enorm — din *L'agneau mystique* . . . Varietatea resurselor actuale în privința diapozitivelor de pictură, sculptură, contra-pictură îngăduie totul, — muzeele cîte există, *Christ*-ul lui Grünewald sau calul alb al lui Mantegna care plutesc în tihna casei tale așa cum sînt și nu sînt în realitate, adevărate și totodată false, dar unice, imense, detailate, aparținîndu-ți pe de-a-ntregul . . . Iar dialogul care se înfiripă în tine însuți, în nopțile acelea straniu bîntuite, fără opreliști, fără public, lasă adesea amprente decisive.

Am stins totul. Am tras perdelele și am pregătit scrumiere. Ne-am dus apoi să-i luăm pe pictori, intrigați din cale-afară de toate aceste preparative. I-am adus de mînă, prin întuneric, orbește. I-am instalat. Jacqueline a apăsat pe buton. Și au primit *Masacrul Inocenților* cu un strigăt de umire.

Pînza lui Poussin ocupa universul, de cinci ori mai mare decît natura-pictură, singură, ea, în tot spațiul.

Văd, pe zidul din față al amintirii, soldatul gol în irealul vîrtej al falduri-lor mantiei sale, ridicînd spada asupra copilului făcut din rotunjimi, și strivindu-i pieptul cu talpa. Și imensul braț luminos al mamei, care străbate întreaga pînză, în vreme ce ea însăși urlă asemeni altei mame, pe treptele Odesei și ale lui Eisenstein . . . Și tot baletul masacrului în jur. Văd cum plutește imaginea imobilă, și văd, deasemeni, lucirea ei părelnică pe chipurile noastre.

Am rămas acolo îndelung. În delirul picturii și al entuziasmului. O pînză modernă ! exclamau ei. O pictură magnifică. « Ceea ce-i bine la

Scanned with OKEN Scanner

picturi, spune Picasso, este că ai de fiecare dată senzaţia de-a le vedea pentru întîia oară.» — «Şi, după aşa ceva, ce mai poţi face?» continuă el. Fiecare mic centimetru de pînză a fost disecat, exaltat. Am căutat să ne dăm seama de ce — şi cum — am primit toţi acest brusc şoc al lui Poussin. «Poussin e totdeauna formidabil. Gigant. Dar nu ne gîndim des la el», spune Picasso. Nici la Courbet, dealtminteri. «Fabulos, şi totuşi nu cu asta ne hrănim», completează Pignon. Am încercat să desluşim raţiunea care face ca o pictură să fie captivantă.

«De ce, întreabă Pignon, atunci cînd eşti într-un muzeu, laşi uneori să-ţi treacă prin faţa ochilor douăzeci de pînze admirabil făcute, ale unor pictori cu ştiinţă şi fără vreun cusur, ca să te îndreptţi spre o alta care te atrage şi te cheamă? Un pictor din aceaşi epocă, tema este şi ea aceeaşi, personajele îşi seamănă. Dar nimic nu mai contează alături de acea pînză în care există un izvor de energie pentru eternitate... Ce este, oare, izvorul acela?...» — «Iar noi, spune Picasso, nu numai că primim o asemenea palmă în obraz, dar îi avem de purtat în spinare şi pe toţi cei care au fost înainte şi după. Şi cum ai putea să te exprimi vreodată mai bine decît a făcut-o pînza aceasta?...»

Mai tîrziu, am proiectat şi *Răpirea Sabinelor* de David, La început, inhibaţi de Poussin. Apoi, încetul cu încetul, pînza se degajă şi creşte. Totul se termină cu o şarjă înveninată împotriva acelora ce nu ştiu să privească, împotriva acelora ce nu pricep nimic, nici sminteala imaginaţiei atunci cînd devine trup al picturii, nici semeţia gestului exasperat... «Spun toţi că asta e dulcegărie, se revoltă Picasso. O găsesc pompieristă. Dulcegării dintr-astea, aş vrea să-i văd făcînd măcar un dram.»

Modul său de a admira consta deobicei în a ataca detractorii. Mai cu seamă atunci cînd era vorba despre Delacroix. Sau despre Ingres.

O aud mai tîrziu pe Jacqueline rostind fraza ei familiară: «A fost un moment frumos, nu-i aşa...?» «Ce frumos moment!...» Şi ne despărţim, toţi, în delirul picturii. O cohortă de pictori ne însoţesc.

Din seara aceea a început Picasso seriile sale de *Sabine* şi de *Masacre ale Inocenţilor*. A suferit sub tirania lui Poussin şi a lui David aşa cum suferise sub aceea a Meninelor. «E doar atît de greu şi cînd eşti singur! spunea el. Ce ideie să mai aduci şi un alt pictor la tine în atelier!...»

În româneşte de CRISTINA HĂULICĂ

Scanned with OKEN Scanner

PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

Corectura LIDA IGIROȘIANU

Tipărit la
Întreprinderea Poligrafică
«Arta Grafică»

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI 115. TEL. 50.64.35.
ADMINISTRAȚIA: CALEA VICTORIEI 115 TEL. 50.74.96.
BUCUREȘTI

Lei 51

43804

Scanned with OKEN Scanner